CONSTANTINO REYES-VALERIO

ARTE INDOCRISTIANO



COLECCIÓN OBRA DIVERSA

Arte indocristiano

Obra Diversa

Arte indocristiano

Constantino Reyes-Valerio

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Primera edición: 2000

ISBN 970-18-2499-7

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

A la memoria de mis padres Marcial y Luz
A Carolina, Gerardo, Carlos y Caroluz

PREÁMBULO

Después de haberse agotado hace más de diez años, vuelven a ver la luz dos trabajos míos que contienen lo que he considerado obra del artista indocristiano.

Originalmente los textos que constituyeron estos libros se publicaron separadamente con los títulos de *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México* y *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. Por razones diversas, me ha parecido conveniente unir ambos trabajos y, como tanto la obra de escultores como la de los pintores de conventos conforman el arte indocristiano, al fundirse aquellos textos en esta edición, sus lineamientos iniciales tuvieron que modificarse sustancialmente. Estos cambios han afectado bastante la redacción y la organización de los capítulos. Hubo necesidad de suprimir pasajes que se repetían. Más importantes aún fueron las transformaciones relativas a ideas expresadas antes, pues se han fundamentado mejor. Se incorporaron las referencias a algunas investigaciones de ciertos autores que no habían sido publicadas. Fue preciso eliminar gran número de fotografías que no tenían ya acomodo aparte de que no eran necesarias, y se conservaron sólo las que tienen íntima relación con el contenido del trabajo.

Pese a que escultores y pintores son artistas indocristianos, la labor de unos y otros es distinta, debido no sólo a la naturaleza de la materia con que la realizan sino, especialmente, por la esmerada educación monástica que los pintores recibieron, así como porque su conversión al credo cristiano fue más temprana e influyó en la realización de las pinturas murales de manera notable.

Las creaciones de los artistas indígenas aparecen como una luz al fondo del túnel, cintilante, oscilante como la esencia que lleva impresa cada figura esculpida o pintada. Allá, lejos, están las imágenes tenues, los ojos tristes, del franciscano, del domi-

nico, del agustino, porque nunca pudieron completar su obra. Se opusieron a ellos la Corona y el gobierno virreinal, así como los explotadores. A nadie le interesaba un indígena pensante que se opusiera a los mandatos y caprichos de los inconscientes y poderosos.

Quiero expresar mi agradecimiento muy especial a Josefina Anaya, por su esfuerzo para corregir los dos trabajos que hoy se ofrecen juntos. Gracias también a Hortensia Rosquillas por la lectura del mecanoescrito y por sus valiosas sugerencias. Como siempre, mi profunda gratitud a mi esposa Carolina y a mis hijos Gerardo, Carlos y Carolina, por el tiempo que me han dedicado todos.

El Rosario, Coyoacán, junio de 1998.

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Este trabajo contiene las reflexiones y los resultados de varios años de andar tras las huellas de la mano del indio en el arte del siglo XVI. Los documentos que prueban de modo directo su intervención artística en templos y conventos son, por desgracia, muy escasos, ya que, por una parte, al indio no se le extendía un contrato para hacer tal o cual obra, como se hacía con el europeo, y, por otra, los datos que interesan de los archivos de las órdenes religiosas se han perdido o no han sido descubiertos todavía.

Solamente las crónicas de franciscanos, dominicos y agustinos, amén de algunos otros textos, se refieren al indio de modo directo, ensalzando su capacidad, su entusiasmo, su inteligencia y su sensibilidad al tomar parte en la edificación y decoración de los edificios conventuales y templos de la Nueva España. Pero el sentido laudatorio con que los misioneros se refieren al indígena confunde muchas veces al historiador y le induce a forjar opiniones contradictorias porque, al ajustarse a la "realidad" que ha estado acostumbrado a juzgar y al enfrentarse a las obras artísticas salidas de la mano indígena, las enjuicia de acuerdo con los cánones con que se ha educado o mal educado a lo largo del tiempo, en la escuela y en la vida. De allí que las críticas sean adversas y peyorativas, porque han menospreciado una obra que no obedece a esas normas aprendidas y en ellas han influido los prejuicios etnocéntricos, subjetivistas, adjetivistas, autoritarios o dogmáticos, tan comúnmente expresados en las historias del arte que, quiérase o no, conforman un modo de pensar y de sentir.

Pero quienes sólo piensan en las deficiencias del trabajo artístico del indígena parecen olvidar que no puede haber, ni habrá, una regla o patrón universal para juzgar las obras de arte. Cada pueblo y cada época han creado su propio sistema de vida, su concepción del mundo, su método de valoración, y de acuerdo

con todo esto actúan en una forma determinada. Por ello, también, es obligación del crítico y del historiador acercarse hasta donde sea posible a esos aspectos vivenciales para enjuiciar tanto al hombre como su obra. Nada hay más inútil como una crítica que sólo juzga el producto estético como tal, como cosa en sí, olvidándose del ser que lo ha realizado y de las circunstancias tan diversas que han influido en él.

La falta de una valoración adecuada del trabajo artístico del indígena en el siglo XVI y el extraordinario interés cifrado en cada una de sus expresiones, me han conducido a elaborar el presente estudio que, en esta ocasión y por diversas circunstancias, abarca ahora no sólo la escultura sino también la pintura, manifestaciones irrebatibles del arte indocristiano, expresión excelsa del indígena del México eterno.

Como ya es mi costumbre, mi trabajo no está dedicado a lo estético, porque es algo en lo que no creo. Carece pues del aparato crítico que es costumbre agregar al hacer la historia del arte. Escribo, sí, en torno a las obras y su historia, pero no mucho, quizá nada, respecto a sus autores, ya que, con una sola excepción, todos son desconocidos. Se trata más bien de un análisis de la vida de unos hombres, a pesar de que sean anónimos, pues acerca de ellos es poco lo que se ha dicho con apego a la historia y a la razón. Sin embargo, el lector hallará diversas sugerencias para comprender ciertos aspectos de las esculturas y pinturas creadas hace poco más de cuatro siglos.

Sigo considerando que este trabajo es una fase más del arte indocristiano; y pienso, con mayor convicción que antes, que sin la intervención eficiente del indio, el arte del siglo XVI habría tomado derroteros que no son fáciles de imaginar. Y si en la escultura su papel fue importante, en la pintura de los conventos resultó fundamental. Ni el pintor ni el escultor, aunque hayan sido indios, fueron cualquier clase de individuos; pertenecieron a un grupo selecto, educado con esmero previamente en los calmécac prehispánicos, y el pintor, gracias a su juventud, alcanzó a participar en los planes educativos de los frailes mendicantes, sobre todo franciscanos. De esta manera, religiosos y jóvenes indígenas combinaron los beneficios de dos sistemas de enseñanza dispares que dieron como fruto una "nueva criatura" cristiana, artista por excelencia, cuya obra quedó plas-

mada en los muros de los monasterios mexicanos, en miles y miles de metros cuadrados.

No siempre le es posible al historiador proporcionar las pruebas documentales de los hechos con que trabaja. Le queda el recurso de buscarlas en las obras mismas: haciendo "hablar a las obras", interrogándolas una y otra vez, puede acercarse a la historia de un hombre. Buscando las flores entre las espinas, como dijo fray Toribio de Benavente, Motolinía, es como he podido llegar a ese florecimiento que son las esculturas y las pinturas murales del indio, del escultor y del pintor de conventos, artista indocristiano por antonomasia que, en en su convivencia cotidiana con el misionero, produjo una obra cuya madurez podrá juzgar quien quiera que se acerque a ella con el corazón abierto. No hallará la mano de un genio, que pocos hay en el mundo, pero sí la de unos hombres educados en dos civilizaciones diferentes, antagónicas, que recibieron directrices suficientes para concebir y percibir el mundo y darle expresión feliz. Que acusan defectos, ni quien lo dude; todavía no ha nacido quien no los tenga; quizá nunca habrá un ser humano perfecto. Entre aciertos y errores se desliza nuestra vida.

Que el lector comprenda, de la misma manera, las fallas de este trabajo y las tolere por el amor que merecen esas pinturas y esculturas y sepa cuidarlas como parte suya que son.

La búsqueda de las pruebas indirectas de la intervención del indígena en el arte monástico novohispano me llevó al encuentro de ciertos hechos ya intuidos, pero poco investigados, o sea, al hallazgo cada vez más frecuente de las formas de la iconografía prehispánica manifestadas de modo particular en la escultura y menos evidente, como es comprensible, en la pintura mural. Esto implicó la necesidad de conocer, hasta donde me fuese posible, la infinita variedad de formas expresivas del pensamiento indígena conservadas en la escultura, la pintura y la cerámica precolombinas, pero principalmente en los códices, a efecto de separar lo que es europeo de lo que es o podría ser indígena.

La tarea no fue sencilla, pues hay motivos que pueden ser tanto nativos como extranjeros, es decir donde se aprecia una coincidencia formal. Pero este mismo hecho pudo prestarse para que el indígena expresase un concepto sin temor de ser castiga-

do por los misioneros que, en ese tiempo, trataron de evitar toda manifestación de las creencias ancestrales consideradas paganas y en abierta oposición a la fe cristiana que iban implantando, o más bien imponiendo poco a poco. Sin embargo, muy pocos frailes lograron adquirir los conocimientos suficientes para distinguir lo europeo de lo prehispánico. Por otra parte, dada la vigilancia estrecha que ejercieron los misioneros en las obras religiosas por medio de los jóvenes que educaban, el indio no tuvo la suficiente libertad para expresar lo que sentía y pensaba, pues cada vez que una práctica idolátrica era descubierta sus autores recibían el castigo correspondiente. Es posible también que algunos artistas adultos se hubiesen convertido sinceramente, o bien que, sin ser artistas, hayan intervenido otros adultos que desconocían los secretos de la iconografía prehispánica por no haberse educado en las escuelas ancestrales. En este caso, tampoco podían introducir signos y símbolos cuya representación estaba reservada a los servidores de las deidades y prohibida para el hombre del pueblo. La investigación en este aspecto todavía está abierta, ya que el problema es complejo y digno de un estudio muy amplio.

Este libro contiene, pues, la historia de parte de esas huellas del pasado, forjadas plásticamente como mudos testimonios de la actividad del artista indígena en el conturbado mundo colonial. Pero es también la historia de la lucha entablada entre frailes e indios; de la lenta imposición de la cultura europea, tan preñada de recuerdos medievales que no pueden hacerse a un lado si se quiere entender a los hombres que intervinieron en ese contacto doloroso y efusivo al mismo tiempo.

El estudio de ese pasado hispánico y europeo que formaba parte del libro dedicado a la escultura ha sido suprimido en su mayor parte; sin embargo, de cuando en cuando en cada capítulo se hace ligera referencia a ciertos influjos que ayudarán a comprender mejor algunas de las ideas cultivadas en los conventos novohispanos, y las que tuvieron relación con el desenvolvimiento del arte surgido en esos centros.

A causa del devenir histórico de los pueblos mesoamericanos, el indio se halló de pronto ante una situación todavía más conflictiva que la que había sufrido cotidianamente. La conquista española de estas tierras y de sus hombres produjo en

éstos un trauma psíquico angustioso. Si a esto se agrega la explotación inmisericorde de que fue objeto el indio por los conquistadores y los españoles que llegaron después, comprenderemos un poco su condición mental y espiritual. Peor aún, la actividad de los evangelizadores fue más perturbadora que la conquista armada, porque obligó al indígena a abandonar el sistema religioso y las normas de vida que lo habían alentado a lo largo del tiempo, dejándolo en la soledad y el abandono. Para remediar esta circunstancia, los frailes trataron de convertirlo a la fe cristiana, y en ello pusieron su mejor empeño. Pero es comprensible que una fe, una creencia secular, no se abandona fácilmente. De allí ese oscilar de la conciencia indígena entre una religión y la otra que todavía se advierte en nuestros días. De allí también que de cuando en cuando hallemos, hoy todavía, las reminiscencias del pasado expresadas abierta o subrepticiamente: reflejos de un mundo destruido.

A pesar de la inestabilidad social y espiritual, económica y política, y de gran número de hechos en contra, frailes e indios hallaron ocasión para elaborar gran cantidad de obras que hoy consideramos artísticas. En los conventos, que fueron, aunque por poco tiempo, apenas unas décadas del siglo XVI, verdaderos centros de civilización y de cultura, se gestó también un movimiento artístico realizado por los indígenas y dirigido por los misioneros, y que es muestra imborrable de ese "nuevo rostro y ese nuevo corazón" que adquirió el indio al entrar en contacto con la cultura europea.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que en una forma u otra hicieron posibles estas investigaciones. En primer lugar al doctor George Kubler (†), de la Universidad de Yale, en cuyo estudio acerca de la arquitectura mexicana del siglo XVI se inspiró este trabajo y de quien recibí siempre inestimables consejos en el curso de varias pláticas. A los señores Gordon N. Ray, James F. Mathias y Stephen L. Schlesinger y a la Fundación John Simon Guggenheim, de la ciudad de Nueva York, por la beca que me otorgó en 1973-1974 para financiar estas indagaciones y el trabajo fotográfico sobre la escultura del siglo XVI en México, así como en Inglaterra, España, Francia e Italia. Al doctor Enrique Marco Dorta (†), de la Universidad de Madrid, por su invaluable ayuda y paciencia al leer mis manuscritos y comentarlos conmigo en la capital hispana. A don Diego Angulo Íñiguez (†), por sus atinados consejos. A Carlos Martínez Marín, por su siempre valiosa ayuda en las cuestiones prehispánicas y sus atinados señalamientos a la hora de leer los manuscritos; igualmente, a Alfredo López Austin, Roberto Moreno de los Arcos (†), Rosa Camelo Arredondo y Víctor Manuel Castillo Farreras, afables consejeros también en las cuestiones prehispánicas y, en el caso de la pintura mural monástica, asesores de mi tesis para optar por el grado de maestría. A Xavier Moyssén, Jorge Gurría Lacroix (†), amigo y compañero que fue de tantos viajes, y al doctor Miguel León-Portilla, de quienes recibí innumerables atenciones e inapreciable ayuda. Al doctor Antonio Bonet Correa, de la Universidad de Madrid, y al doctor Donald Robertson (†), de la Universidad de Tulane, mis más sincero agradecimiento por su cooperación. A Julieta Ávila y a todos mis compañeros de trabajo, así como a mis alumnos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, por los informes y la ayuda para localizar más de una vez el símbolo de un edificio en algunos pueblos casi olvidados.

Finalmente, debo también expresar las gracias más cumplidas al señor Alfredo Ayala Uribe, a la señorita Marta Catalina García y a los señores Alfonso Pineda Cantoya y Mariano Vélez Lira (†) por la ejecución de varios de los dibujos de los signos y símbolos que ilustran esta obra.

Asimismo, mi especial agradecimiento para mi esposa Carolina, paciente lectora de los dos libros y desinteresada crítica, y para mis hijos Gerardo, Constantino Carlos y Carolina Luz, por su grata compañía en los incontables y cansados viajes en busca de las pinturas o del glifo escondidos.

I. LA TRAGEDIA DEL INDIO

Todo resumen sincero sobre la situación de los indios al concluir el periodo de la conquista, ha de revestir perfiles sombríos y dramáticos. Bajo el azote de mortíferas epidemias, destruidas o trastornadas sus jerarquías sociales, amenazada su religión por el celo iconoclasta de los primeros misioneros, el indígena vio fallar todos los resortes de su vida material y espiritual. El indio no puede acceder al establecimiento de un orden nuevo que no comprende y que le exige un esfuerzo abrumador. Su postura final es la desmoralización resignada y pasiva; el conquistador, incapaz también de comprender la actitud del indio, la atribuye a pereza y malintencionada resistencia, creando así la leyenda del indio holgazán, hipócrita y perverso, tan falsa y unilateral como la del indio inocente y angélico que crearían poco después los misioneros más entusiastas. Ni lo uno ni lo otro; eran siempre gentes sencillas cuya vida social, espiritual y económica había sido destrozada.

G. Céspedes del Castillo
Historia de España y América

El encuentro del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón en 1492 y la conquista de los pueblos de la Nueva España por Hernán Cortés en 1521 produjeron una serie de acontecimientos importantes tanto para España y el mundo europeo como para el mundo indígena.

Si la conquista armada fue de graves consecuencias para los indios, la conquista de su conciencia les resultó fatal, puesto que ante este hecho no cupo ya el recurso de una guerra que los pudiera liberar. Pueblos aguerridos, todos ellos, habían estado enfrascados en innumerables batallas a lo largo de su historia. Luchas de conquista unas, contiendas de tipo religioso otras,

que, por mucho que pesaran sobre ellos, formaban parte integrante de su vida, de una vida que dependía enteramente del culto rendido a sus deidades, acostumbradas, según sus concepciones, a la necesidad de la sangre para poder vivir.

Al serles impuesta la fe cristiana, los indios pensaron que los días *nemontemi* habían llegado. El sol ya no volvería a salir, las sementeras ya no fructificarían, el destino de sus dioses se cumplía. La tenebrosa noche cayó entonces para siempre sobre la altiplanicie mexicana.

Pero no todos se resignaron frente a tal fatalidad. Hubo voces que se dejaron sentir expresando su inconformidad. Fue la voz de los viejos sabios, los sacerdotes de los templos, los *tlamatini*, los poseedores de las tradiciones y del conocimiento de los secretos de los dioses, en abierto desafío a los hombres que destruían ídolos y templos. Leamos una de esas respuestas que los indígenas dieron a los frailes, en nombre propio y en el de su pueblo:

> Señores nuestros, muy estimados señores:
> Habéis padecido trabajos para llegar a esta tierra.
> Aquí ante vosotros, os contemplamos, nosotros gente ignorante.
>
> ¿Y ahora qué es lo que diremos?
> ¿qué es lo que debemos dirigir a vuestros oídos?
> ¿Somos acaso algo?
> Somos tan sólo gente vulgar.
>
> Por medio del intérprete respondemos
> devolvemos el aliento y la palabra
> del Señor del cerca y del junto.
> Por razón de él, nos arriesgamos
> por esto nos metemos en peligro.
>
> Tal vez a nuestra perdición,
> tal vez a nuestra destrucción,
> es sólo a donde seremos llevados.
> [...]
>
> Déjennos pues ya morir,
> déjennos ya perecer,

puesto que nuestros dioses han muerto.
[...]

Si en el mismo lugar
permanecemos,
sólo seremos prisioneros.
Haced con nosotros lo que queráis.[1]

Es fácil advertir la profundidad del pensamiento encerrado en las palabras anteriores, que no fueron las únicas que se dejaron escuchar una y otra vez. Sin la presencia de los númenes indígenas, la vida ya no tenía sentido alguno y era preferible la muerte. Las protestas fueron inútiles y pronto hubieron de someterse a los dictados de la nueva política ordenada por la Corona y por los misioneros que llegaron para convertir a los millones de seres que poblaban estas tierras. Mas, en el silencio de la noche, en la soledad de los campos, buen número de sacerdotes indígenas siguieron practicando sus ritos, rebelándose a cuanto se les enseñaba. No es posible, como dice Miguel León-Portilla, "suprimir un sistema de vida y pensamiento que tiene hundidas sus raíces en la tradición más antigua de la vieja estirpe náhuatl".[2]

Conforme avanzó el tiempo, los misioneros empezaron a conocer mejor los secretos de la religión indígena para combatirla con mayor denuedo. Mientras tanto, la situación de los vencidos no fue halagüeña, y aun cuando estaban acostumbrados a sobrellevar el peso de los tributos que tenían que pagar a sus propios gobernantes, ahora, bajo el nuevo gobierno, tuvieron que tributar a los nuevos amos y también a los caciques y señores cuyos rangos sociales eran ya reconocidos por los españoles.

Los abusos de los encomenderos se dejaron sentir pronto; la esclavitud de los indígenas fue real y en muchas ocasiones estuvieron sujetos a la crueldad de los vencedores. Informado el emperador Carlos I de esta situación, trató de remediarla y expidió la primera cédula al respecto en Granada, el 9 de noviembre de 1526, y unas ordenanzas, fechadas en Toledo el 4 de

[1] León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, p. 13.
[2] León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 197.

diciembre de 1528. Por ellas quedaba prohibido que los españoles sacasen a los aborígenes de su propio territorio y que se les convirtiera en esclavos, aunque hubiesen sido vencidos en guerra. Se proscribió también el uso de los indios como bestias de carga y como trabajadores de las minas.[3]

De poco sirvieron las órdenes reales, pues los abusos de los conquistadores y sus descendientes fueron constantes. Ante esta situación los aborígenes prefirieron –siempre que podían– huir a los montes y llevar una vida miserable, o cambiar continuamente de asentamiento para aminorar su aflictiva situación y evitar que los capturaran. Más efectiva fue la actuación de los evangelizadores, quienes, unidos, a fray Juan de Zumárraga, obispo primero y después arzobispo de la Nueva España, y al virrey Luis de Velasco, procuraron impedir, hasta donde les fue posible, el maltrato que sufrían los indios, conquistándose por ello la enemistad de gran número de encomenderos y autoridades menores. Fray Gerónimo de Mendieta asienta en su crónica que

> es tanta la codicia y poca cristiandad de algunas particulares personas a quien la ejecución de este negocio se ha acometido [el impartir justicia], que no han tenido ojo sino en apañar lo que podían, arrinconando a los indios a las peores tierras, y dejando las mejores vacías, con esperanza de entrar ellos u otros de sus amigos a ellas, que era ocasión de desbaratarse los indios y cesar la junta de los pueblos, por no saber los virreyes en quién confiar. Mas yo digo, que si hubiera castigo para los que hacen mal hecho lo que el rey les encarga, y premio para los que en sus cargos son fieles, los hombres se esforzarían a hacer lo que deben.[4]

La actitud de los misioneros franciscanos, dominicos y agustinos fue casi siempre la de proteger al indígena de los castigos y el maltrato que sufría de manos de los españoles. Pero su labor no se limitó a ello. Procuraron por todos los medios erradicar la religión ancestral y extirpar las idolatrías, tratando de sustituirlas por los ritos y las prácticas cristianas, sin darse cuenta

[3] Mendieta, *Historia*, pp. 470, 471.
[4] *Ibidem*, p. 485.

del vacío que creaban en el alma indígena. Estaban convencidos de que combatían al demonio más que al propio indio –contra quien, en realidad, nada tenían–; de ahí el encono con que persiguieron las ideas religiosas "alentadas por el diablo", muy de acuerdo con las tradiciones de los Padres de la Iglesia practicadas y predicadas a lo largo de la Edad Media.

El trabajo de los frailes no fue sencillo porque, al principio, y durante cierto tiempo, ignoraban las diversas lenguas habladas por los indios. Fray Gerónimo de Mendieta refiere que los primeros franciscanos se pasaban las noches en oración para implorar la ayuda divina, a efecto de poder comprender y ayudar a toda la gente que habían dejado sin nada en qué creer. En los primeros tiempos se valían de intérpretes, pero este procedimiento resultaba cada día más insuficiente, puesto que no eran unos cuantos individuos los que precisaban catequización, sino millones de seres. Al cabo de unos meses las esperanzas de los religiosos se reafirmaron, según narra Mendieta, al contar con la ayuda del niño Alonso de Molina, quien había llegado a América muy pequeño y había aprendido ya la lengua náhuatl. Su madre, a solicitud de los franciscanos, lo prestó gustosamente para que les sirviera de intérprete, pero sobre todo de maestro, con lo cual se aceleró el aprendizaje del idioma.[5] Años más tarde tomaría el hábito franciscano y descollaría notablemente en la orden. Suyo es un vocabulario que circula aun en nuestro tiempo.

Pese a los esfuerzos de los misioneros, la evangelización de los indios no progresaba como ellos lo hubieran deseado. El indio se empecinaba en mantener viva su religión, y ante tal hecho los frailes cambiaron de táctica. Si resultaba difícil convertir a los adultos, no ocurriría lo mismo con los niños, ya que por su corta edad todavía no habían alcanzado a conocer los secretos de la religión ancestral. A ellos, pues, dedicaron todos sus esfuerzos. Ayudados por Hernán Cortés, los frailes comenzaron a reunir a los pequeñuelos, al mismo tiempo que se iniciaba la construcción de los monasterios. Ocurrió al principio que los indios no confiaban en los religiosos y, así, en lugar de

[5] *Ibidem*, p. 220.

enviar a sus hijos, los señores mandaban a los hijos de sus criados, con lo cual, como dicen Mendieta y fray Juan de Torquemada, los autores mismos del engaño resultaron burlados, ya que algunos de esos niños llegaron a ser gobernantes de sus propios señores y de sus pueblos.[6]

Conforme avanzó la educación de los pequeños, los progresos resultaron notorios, pues gracias a ellos se pudieron combatir las prácticas idólatras realizadas subrepticiamente. En no pocos casos descubrieron cómo los adultos habían escondido sus ídolos en los basamentos de las cruces y de los altares, pretendiendo engañar a los frailes.[7] Reveladas las supercherías, se castigaba a los indios. Fray Toribio de Benavente, o Motolinía, narra detalladamente cómo, incluso, algunos niños fueron muertos por sus propios padres al ser denunciados éstos; el caso más notable de ello es el de Cristobalito, quien encontró la muerte a manos de su padre Acxotécatl, cacique de Tlaxcala.[8]

Problema no menor fue el de la dispersión de los indios por los campos y los montes, ya que, agobiados por los abusos de los conquistadores y encomenderos, huían de los poblados en que se les había congregado. Con paciencia y amor los frailes se dedicaron a reunirlos en los pueblos donde había conventos, y donde no sólo los catequizaban y civilizaban al modo europeo, sino también buscaban su mejoramiento intelectual y económico. De esta manera los enseñaron a cultivar mejor el maíz; introdujeron el cultivo del trigo, la caña de azúcar, los árboles frutales y las hortalizas. Preocupación especial de los religiosos fue introducir el agua potable en los pueblos en que ello era posible, construyendo canales, puentes y acueductos, así como fuentes en el centro de cada población;[9] algunas de estas últimas subsisten, como la de Chiapa de Corzo, la de Tochimilco y la de Tepeapulco; otras fueron destruidas hace pocos años, como la de Tezcoco. La creación de hospitales para curar a los indígenas enfermos fue también tarea importante de las órdenes mendicantes.

[6] *Ibidem*, p. 217.
[7] Motolinía, *Historia*, p. 26.
[8] *Ibidem*, 63n, pp. 176-177.
[9] Grijalva, *Crónica de la Orden*, pp. 222-223.

Quienes han estudiado la actuación de los evangelizadores han pensado que, como cuando en Europa estaba en pleno desarrollo la corriente renacentista, renovadora de ideas e instituciones, forzosa y necesariamente semejante tendría que ser la actitud y el pensamiento de los frailes. Sin negar la existencia de esa modernidad, es necesario aclarar que las tradiciones medievales en la mente de los misioneros son todavía de mayor peso, conforme lo muestran innumerables hechos. Que en Europa naciera un hombre nuevo importó poco a los frailes, porque aquí, en estas nuevas tierras recién descubiertas, había millones de seres a los que había que dar "nacimiento" al modo cristiano. Esto era lo fundamental para ellos. Si el Renacimiento europeo promovía el descubrimiento de nuevas cosas, resucitaba hábitos e imponía modas y modos de vivir, era algo accesorio. En las viejas tradiciones de la Iglesia disponían de suficientes y mejores armas para liberar a los indios de las garras del demonio y convertirlos a la fe cristiana.

En la Sagrada Escritura, en los comentarios de los escritores y los Padres de la Iglesia, hallaron los evangelizadores de la Nueva España su inspiración y guía. Varias de las obras de Gerónimo, Ambrosio, Boecio, Leandro, Isidoro, Gregorio, Agustín de Hipona, Buenaventura, Francisco, Domingo, Tomás de Aquino y otros más vivieron en la conciencia de los religiosos y figuraron en algunas de las bibliotecas conventuales. Todos aquellos que con sus conocimientos dieron forma a la Edad Media en lo espiritual y en lo intelectual fueron manantial inagotable que habría de brotar constantemente a lo largo de su actuación.

Por considerar que las tradiciones medievales son de fundamental importancia para comprender tanto la actitud de los misioneros como el arte producido en muchos de los conventos novohispanos, en el cuerpo de algunos capítulos habremos de mencionar brevemente aquellas que influyeron de manera directa en las costumbres de los frailes.

La narración de todo cuanto hicieron esos religiosos en la Nueva España queda fuera de los propósitos de este ensayo, que se concretará principalmente al estudio del arte creado por los indios en los templos y conventos erigidos por las tres órdenes de franciscanos, dominicos y agustinos. Sin embargo,

señalamos con cierta extensión algunos aspectos poco o nada estudiados, pues su importancia es fundamental para comprender el porqué de ciertos hechos y los intentos por resolver determinados problemas. La terquedad de los indígenas, su vuelta constante a la celebración de sus ritos religiosos y su oposición a la prédica de los frailes tenía raíces profundas, fincadas en un estudio profundo y razonado de sus creencias, llevado a cabo en instituciones escolares de modo organizado. Por esta razón me parece conveniente examinar con cuidado el tema que fue uno de los pilares de la civilización mesoamericana, esto es la educación prehispánica. Así será más fácil comprender las medidas que tomaron los frailes para intentar convertir a los pobladores de estas nuevas tierras y producir, a través de gran cantidad de jóvenes indígenas, el arte que salió de sus manos y de la guía de los evangelizadores, obra de tema cristiano que, por provenir de la mano india, he denominado arte indocristiano.

II. LA EDUCACIÓN PREHISPÁNICA

> Evidentemente, esta cuestión aparentemente simple encubre toda una serie de nuevas preguntas: ¿A qué se debe que los puntos de vista de los historiadores difieran entre sí a tal punto, incluso en los problemas concretos? ¿Significa quizá que los historiadores, al perseguir objetivos extra-científicos, falsean la verdad intencionadamente? Si esto es así, ¿qué significan entonces el conocimiento objetivo y la verdad objetiva en la ciencia de la historia? ¿Cómo se consiguen? ¿Por qué distintos historiadores, que parten de fuentes idénticas, trazan descripciones tan diferentes e incluso contradictorias, del proceso histórico? Estas descripciones distintas constituyen otras tantas verdades objetivas diferentes.
>
> Adam Schaff
> *Historia y verdad*

Es indudable que en el desarrollo de la evangelización del indígena la educación de niños, jóvenes y adultos fue una de las tareas más importantes. Sin embargo, los frailes pronto se dieron cuenta de que sus esfuerzos solamente fructificaban en los niños y algunos jóvenes, y no con ciertos adultos, ya que éstos aparentaban aceptar lo que se les decía, mas en cuanto se veían solos volvían a sus prácticas idólatras. Ignoraban los frailes que tras de ese empecinamiento estaba un hecho de extraordinaria importancia: la educación que habían recibido en sus escuelas, y que muchos de esos hombres habían sido maestros-sacerdotes de las diversas deidades. Largos años de estudios "teológicos" realizados en el calmécac no podían olvidarse fácilmente. Por otra parte, estos mismos individuos trataron de contrarrestar la actividad de los evangelizadores exhortando a su pueblo a rebelarse en contra de los intrusos:

diciendo a los indios que por qué no le servían y adoraban como antes solían, pues era su dios; que los cristianos presto se habían de volver para su tierra; y a esta causa los primeros años siempre tuvieron creído y esperaban su ida. Otras veces decía el demonio, que aquel año quería matar a los cristianos; otras veces les amonestaba que se levantasen contra los españoles. Otras veces decían los demonios que no les habían de dar agua, ni llover porque los tenían enojados.[1]

Es necesario aclarar que ese demonio de quien habla fray Toribio de Benavente Motolinía en el párrafo anterior, y en muchos más, no es otro que el sacerdote, o mejor dicho los diversos sacerdotes que hablaban en nombre de sus deidades y a quienes los seguidores de los frailes, conversos incipientes, habían traicionado. Estos "demonios", decíamos, fueron hombres sabios, de vivir austero, encargados de dirigir los ceremoniales religiosos, aconsejar a los gobernantes y regir las escuelas que había por todos los pueblos y provincias de Mesoamérica, estuviesen sujetos o no a Tenochtitlan, donde, igualmente, se opusieron a las predicaciones de los evangelizadores.

Por esta razón es imprescindible estudiar, aunque sea en forma breve, el sistema educativo prehispánico, pues en él residen las explicaciones de hechos ocurridos a lo largo de la evangelización de los hombres mesoamericanos, tanto en el comportamiento de los indígenas como en el de los frailes. Todos cuantos escribieron acerca de la vida indígena lo mencionan de modo más o menos escueto, indicando así su importancia. En ocasiones las noticias son contradictorias y no siempre es fácil conciliar las opiniones en más de un aspecto. Mas todos coinciden en asignar a la religión una enorme preponderancia. Se nacía, vivía y moría de acuerdo con el designio de los dioses. El trabajo, la guerra y el comercio, las fiestas, el arte –que era del dominio sacerdotal–, todo, en suma, era regulado por el pensamiento religioso y los sacerdotes gozaban de sumo respeto; además, éstos dictaban las normas de comportamiento, junto con el gobernante, quien también había tenido que estudiar la

[1] Motolinía, *Memoriales*, p. 89.

carrera religiosa antes de ser ungido para hacerse cargo de las obligaciones estatales. Por eso, y para alcanzar las metas que los indígenas se propusieron, la educación de la juventud fue fundamental y alcanzó gran desarrollo, además de ser objeto de estricto control.

La severidad de las normas escolares implantadas por estos hombres pocas veces, quizá, puede hallar parangón en otras latitudes, pues no se permitía transgresión alguna por mínima que fuese, incluso a los hijos de gobernantes. A lo anterior habrá que agregar la eficiencia de los sistemas de transmisión de los conocimientos. De las escuelas saldrían, al cabo de un periodo no bien conocido, otros servidores de los dioses, los gobernantes mayores y menores, los jueces, los comerciantes y los guerreros, pues la guerra desempeñó un papel primordial en la sociedad teocraticomilitarista que imperaba en los pueblos mesoamericanos.

Las escuelas

De acuerdo con los cronistas, hubo dos escuelas básicas: el *telpochcalli* y el calmécac, con sus ramas masculina y femenina. En líneas generales, la primera fue más numerosa y se encargaba del entrenamiento militar y de algunas actividades de tipo civil. La segunda, de miras más selectas, educaba a sus alumnos principalmente en el aspecto religioso, que lo abarcaba todo, pero también instruía sobre la ciencia de ese tiempo, la historia, la economía, la política, el comportamiento social, las leyes, la astrología (muy relacionada con la astronomía) y el arte, puesto que, como se verá adelante, los artistas eran sacerdotes y maestros en la rama que tenía asignado el calmécac: pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, cerámica o plumaria, ya que es posible que haya habido cierta especialización.

Respecto al calmécac, asienta Sahagún que allí los alumnos eran "labrados y agujerados como piedras preciosas, y brotan y florecen como rosas; de allí salen como piedras preciosas y plumas ricas, sirviendo a nuestro Señor; en aquel lugar se crían los que rigen, señores y senadores y gente noble, que tienen cargo

de los pueblos; de allí salen los que ahora poseen los estrados y sillas de la república, donde los pone y ordena nuestro señor que está en todo lugar..."[2]

El calmécac, o quizá sea mejor decir de ahora en adelante los calmécac, puesto que hubo varios, por lo menos en Tenochtitlan, según lo veremos posteriormente, fueron también "casas de lloro y de tristeza", como lo relata fray Bernardino, dada la rigidez de la disciplina, ya que se imponían castigos terribles a los infractores, sin importar que fuesen nobles, sanciones que podían llegar hasta la pena de muerte.

Aunque no es posible profundizar en el tema por lo extenso que es y dados los lineamientos propios de este trabajo, será necesario examinar algunos aspectos para fundamentar nuestra idea acerca del influjo que tuvo la educación indígena en varios de los planes y propósitos de los frailes, así como en algunas de las tareas específicas escenificadas en los conventos.

Los requisitos de ingreso al calmécac
Los padres adoptivos

Antes de que un niño entrara en alguna de las escuelas citadas, los padres debían satisfacer determinados requisitos. Aunque varios autores refieren que no había limitaciones discriminantes de ningún tipo para pobres o ricos, nobles o principales, es posible que el ingreso estuviese limitado a los niños y a los jóvenes que en el curso de sus estudios manifestaban mayores aptitudes religiosas e intelectuales, así como también ciertas destrezas manuales. A reserva de estudiar este punto más adelante, recordemos que según fray Diego Durán los sacerdotes vigilaban cuidadosamente a los alumnos para observar si en ellos había verdaderamente inclinación a "religión y recogimiento",[3] y, aunque se refiere al telpochcalli, las exigencias en los calmécac eran mayores todavía.

[2] Sahagún, *Historia*, lib. VI, cap. XL, p. 403.
[3] Durán, *Historia*, t. I, p. 50.

Por otra parte, Sahagún señala ciertas diferencias importantes relacionadas con la condición social de los padres, y así habla, por ejemplo, "de cómo la gente baja ofrecía sus hijos a la casa que se llama telpochcalli y de las costumbres que allí le mostraban",[4] para referirse, en los dos siguientes párrafos, también al calmécac: en el capítulo sexto de este mismo libro explica "cómo los señores y principales y gente de tono ofrecían sus hijos a la casa que se llamaba calmécac y de las costumbres que allí les mostraban",[5] estableciendo así ciertas diferencias que se iniciaban con las ceremonias realizadas en cuanto nacía la criatura y el voto que los padres hacían al ofrecer al hijo a cualquiera de las dos instituciones. Los de la "gente baja", por ejemplo, antes de llevar al hijo a la escuela "guisaban muy buena comida y convidaban a los maestros de los mancebos". Venidos éstos, los padres les hacían saber su deseo de que el niño fuese educado donde se mostraba a los muchachos y mancebos "para que sean hombres valientes y para que sirvan a los dioses Tlaltecutli y Tonatiuh. Y al poderoso Yaotl, o por otro nombre Titlacahuan o Tezcatlipoca".[6] Los maestros oían la plática pero recalcaban que no eran ellos sino el dios quien recibía al niño y al que escuchaban; además, solamente Yaotl sabría qué sería del niño en el futuro; en su nombre, también, lo aceptaban como *hijo*, según el deseo de los padres.

Cuando esa "gente de tono", como dice el historiador, ofrecía el hijo al calmécac, también hacía muy buena comida pero, en este caso, Sahagún recalca que se llamaba a los sacerdotes de los ídolos llamados *tlamacazque* y *quaquacuiltin*, así como a unos ancianos "pláticos que tenían cargo del barrio", quienes eran los que hablaban en nombre de los padres para ofrecer a la criatura al dios Quetzalcóatl, "o por otro nombre Tlilpotonqui, para entrar a la casa de penitencia y lágrimas, donde se crían los señores nobles".[7] Esos "pláticos" hacían hincapié en el hecho de que ofrecían a ese niño para que los sacerdotes lo toma-

[4] Sahagún, *Historia*, lib. III, Apéndice, cap. IV, p. 208.
[5] *Ibidem*, cap. VII, p. 211.
[6] *Ibidem*, cap. IV, pp. 208-209.
[7] *Ibidem*, cap. VII, p. 212.

sen como *hijo;* destacamos esta palabra porque será de gran trascendencia en lo que comentaremos después. Los sacerdotes contestaban que no eran ellos quienes lo tomaban como hijo, sino Quetzalcóatl, pues "sólo él sabe lo que tiene por bien hacer de vuestra piedra preciosa y pluma rica, [y] nosotros indignos siervos, con dudosa esperanza esperamos lo que será".[8] En cualquiera de los dos casos, se llevaba el niño al templo, donde se celebraban determinadas ceremonias rituales, tales como teñirle el cuerpo y ponerle un collar de cuentas de madera, llamado *tlacopatli*, si era noble, pero si era pobre le ponían hilo de algodón flojo y le cortaban las orejas [*sic*]. En el caso del niño noble o rico, "luego le quitaban las cuentas. Y las dejaban en la casa de calmécac. Porque el espíritu del muchacho estaba asido a ellas [y ese espíritu hacía las penitencias]".[9] Si ya tenía la edad conveniente, ingresaba a la escuela, pero si era muy pequeño regresaba con sus padres hasta alcanzar la edad necesaria.

La edad de ingreso

Examinaremos con cierto cuidado este aspecto, pues sobre él no hay un consenso unánime entre los diversos autores, antiguos y contemporáneos. Incluso estos últimos se han guiado por los informes que aparecen escritos en algunas de las láminas del *Códice Mendocino*, tomándolos al pie de la letra, mas si se analizan otras fuentes se podrá advertir que no son correctos.

Mientras que por un lado Sahagún y Durán señalan edades que fluctúan entre los ocho y los doce años, en unos casos Sahagún menciona las edades de seis, siete, diez, doce y quince años.[10] Zorita, Mendieta, Torquemada y Clavijero, siguiendo el texto de Motolinía, hablan de que el ingreso de los niños tenía lugar a los cinco años, una vez que se efectuaba el destete: "En destetando a los niños, o a los cinco años, luego manda-

[8] *Idem.*
[9] Sahagún, *Historia*, lib. III, Apéndice, cap. IV, p. 208.
[10] *Ibidem*, lib. VIII, cap. XX, p. 477.

ba el señor que sus hijos varones fuesen llevados al templo a servir a los ídolos, y allí fuesen doctrinados, y supiesen bien lo que tocaba al servicio de los dioses, y los criaban con mucho rigor y disciplina".[11]

Estas palabras de Motolinía son repetidas con muy ligeras variantes por Mendieta y por Torquemada,[12] aunque los informes de éste son un poco más amplios e incluso señala que esta costumbre del destete había persistido largo tiempo; así relata cómo algunos indígenas celebraban grandes "convites, demás de juntar muchos deudos y parientes para la celebración de esta fiesta".[13] Alonso de Zorita coincide con Motolinía, indicando que el ingreso tenía lugar a los cuatro o cinco años.[14]

El detalle del destete no es mencionado por Durán; Sahagún tampoco lo refiere, pero hay un pasaje que podría darlo a entender, cuando relata el discurso que hacían los padres a su hijo cuando lo ofrecían al calmécac de la siguiente manera: "háte criado tu madre, y manteníate con su leche; y ahora que eres aún pequeñuelo, ya vas entendiendo y creciendo. Ahora ve a aquel lugar que se llama calmécac, casa de lloro y tristeza".[15] Sin embargo, lo anterior está en contradicción con otra noticia que escribe posteriormente: "Y cuando el niño llegaba a diez o doce años metíanle en la casa del regimiento que se llamaba calmécac. Allí lo entregaban a los sacerdotes y sátrapas del templo, para que allí fuese criado y enseñado, como arriba en el sexto libro se dijo; y si no lo metían en la casa del regimiento, metíanle en la casa de los cantores."[16]

Esta edad parece excesiva y es posible que las palabras anteriores encierren algo que no fue expresado por fray Bernardino. En vista de estas discrepancias, resulta conveniente analizar algunos de los términos con los cuales se califica la edad de los aspirantes a las instituciones educativas, puesto que podrían aclarar parte de este asunto. Sin embargo, es poco lo que se

[11] Motolinía, *Memoriales*, p. 308.
[12] Mendieta, *Historia*, p. 121.
[13] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. II, p. 458.
[14] Zorita, *Los señores*, p. 108.
[15] Sahagún, *Historia*, lib. VI, cap. XL, p. 403.
[16] *Ibidem*, p. 477.

puede sacar en claro dado lo breve de los datos. En las páginas escritas por los cronistas se verán desfilar los nombres de niños, mozuelos, mozos, mancebillos, mancebos, muchachos, muchachos grandecillos y jóvenes, pero no los años que tenían de vida. Este hecho, que podría parecer secundario, puede servir para dilucidar otros asuntos cuando se analice la educación impartida por los frailes en sus conventos.

Fray Diego Durán, en su deseo de ser explícito en el problema de las edades, emplea los términos aplicados por los indígenas, y así dice que tenían "cuatro vocablos para diferenciar sus edades: el primero era *piltzintli*, que es como nosotros decimos 'puericia'; el segundo era *tlamacazqui*, que quiere decir tanto como 'juventud'. El tercero era *tlapaliuhqui*, que quiere decir ya la 'edad madura y perfecta', y *huehuetqui*, que quiere decir ya la vejez".[17]

Para fray Diego, el asunto debió estar muy claro, mas no para nosotros, puesto que no indica las edades. Los diccionarios en náhuatl nada aclaran, y tanto para Molinía como para Remi Simeon el primer vocablo equivale simplemente a hijito, niño o niña, pero no explican los siguientes. Los diccionarios en español sólo indican para el primer término una edad que fluctúa entre la infancia y la adolescencia, pero sin mencionar los años de vida.

Pero ¿qué importancia puede tener este aspecto de las edades en relación con nuestro tema? En primer lugar, resultaría interesante conciliar las discrepancias de Sahagún y Durán con las opiniones de Motolinía, Mendieta, Zorita, Torquemada y Clavijero. En segundo lugar, también se conciliarían las opiniones aparentemente discordantes que hemos encontrado, de esta manera: la educación se iniciaría después del destete, a los cinco o seis años cuando más tarde, lo cual haría concordar lo asentado por Sahagún al hablar de ese niño que era "aún pequeñuelo" de unos cinco años con su otra noticia de que el niño ingresaba al calmécac cuando llegaba "a diez o doce años" y con lo que refiere Durán, correspondiendo así a otra etapa educativa dentro de una de esas denominaciones que menciona acerca de las

[17] Durán, *Historia*, t. I, p. 50.

escuelas. En tercer lugar, el esclarecimiento permitiría conocer mejor el sistema educativo prehispánico y, por lo tanto, el influjo que tuvo la educación ancestral en los trabajos realizados por los evangelizadores. Es posible incluso que sin esta influencia el panorama hubiera podido cambiar bastante. Conforme se estudia el encuentro de la sociedad indígena con la española, especialmente las relaciones que se establecen con los frailes mendicantes, se advierte la necesidad de saber cómo ocurrió el proceso de aculturación del hombre mesoamericano y cuáles fueron los medios utilizados en él. El examen muestra, a primera vista, que los informes iniciales en torno al pensamiento prehispánico no provinieron de los sacerdotes sino de los jóvenes que los frailes educaron en sus conventos para lograr su conversión al cristianismo.

¿Cómo esperar que los hombres que habían conducido y conformado la conciencia del pueblo olvidaran los principios que los regían? ¿Cómo pensar que ellos, tan lastimados en lo más profundo de su ser al observar la devastación de sus edificios e imágenes, dirían fácilmente cuanto deseaban saber los destructores extranjeros? Agréguese a ello el maltrato de que los españoles hacían víctima al indígena mesoamericano y la visión que se ha tenido en torno a este asunto cambiará de manera sustancial. Se ha dado como un hecho, casi incontrovertible, que los ministros de los dioses respondieron de inmediato a cuanto se les preguntaba. Sobre esta base se ha escrito mucho, olvidando los profundos problemas causados en la mente de los sacerdotes mesoamericanos.

No sabemos cuánto tiempo duró la rebeldía de los ministros indígenas, pero debieron transcurrir algunos años antes de que lograsen perdonar todo el daño que se les había infligido. Por ello, es ilógico admitir que de buenas a primeras informarían de sus creencias a los frailes. Que pudo haber excepciones, siempre es posible. Pero es aquí precisamente donde intervinieron los jóvenes para satisfacer la necesidad de los misioneros. Gracias al conocimiento que habían adquirido en los calmécac acerca de sus dioses, ceremonias, ritos y bases "teológicas", serían más útiles que los niños de seis o siete años. Con el transcurso del tiempo, la tarea que comenzaron los jóvenes pudieron completarla los sacerdotes, convencidos quizá por los evangeliza-

dores, una vez que se dieron cuenta de que ya no podían guardar sus secretos religiosos. Es posible también que haya influido la bondad que mostraron los frailes hacia el indígena desvalido. Aun así, no debió ser fácil ganarse la confianza de los ministros de las deidades.

En resumen, se puede decir que después de haber recibido una fase primaria o educación doméstica en sus propios hogares, la enseñanza de los niños se iniciaba en una fase temprana de la vida, aun cuando haya notables diferencias de opinión en los autores, pues parece inadmisible que se desperdiciara una de las etapas de la vida más importantes, comprendida entre los cinco y los diez o doce años, e incluso es ilógico que la instrucción se iniciara a los quince años, como se lee en el *Códice Mendocino.*

A continuación presentamos el cuadro I, donde indicamos, tentativa e hipotéticamente, el periodo educativo y años de servicio de los sacerdotes o "viejos pláticos" a los cuales se enfrentaron los evangelizadores.

La existencia de diferentes escuelas y grados en la educación prehispánica

Según algunas noticias proporcionadas por los cronistas, se puede pensar que hubo cierta diferenciación en los estudios indígenas; así, cuando el padre Durán habla del calmécac que estuvo anexo al templo de Huitzilopochtli, afirma que había dos monasterios: uno era para "mancebos recogidos de diez y ocho y veinte años, a los cuales llamaban religiosos [pero también estaban allí] otros muchachos como monacillos que servían en este templo". No cita en esta ocasión su edad, pero en otra parte en que habla de lo mismo refiere que tenían entre ocho y nueve años. En cuanto al segundo monasterio, estaba dedicado al sexo femenino y era para "doncellas de doce y trece años".[18]

[18] Durán, *Historia*, t. I, cap. V, p. 50.

El autor aplica aquí los calificativos de niños y muchachos casi con el mismo sentido. Sin embargo, indica cierta diferencia entre lo que fue el monasterio y esas "escuelas o pupilajes", como si hubiesen sido entidades diferentes o que hubiesen formado parte de un monasterio. Pero más importante aún es cuando dice que los maestros "consideraban la inclinación que tenían y a lo que más se aplicaban e inclinaban",[19] como si se realizara una especie de examen de selección de cada uno de los alumnos, para saber así cuál era su verdadera "vocación". Aunque se está refiriendo al telpochcalli, regido por Tezcatlipoca, es posible que se haya equivocado, pues es más razonable que esta selección se hiciera en un calmécac, escuela de estudios religiosos más avanzados. En la página siguiente relata que a esos muchachos los pasaban al *tlamacazcalli*, "escuela de mayor autoridad" donde proseguían sus estudios. Leamos sus palabras:

> Otros [que] se aplicaban e inclinaban a religión y recogimiento a los cuales en conociéndoles la inclinación de esto, luego los apartaban y traían a los aposentos del mesmo templo y dormitorios, poniéndoles las insignias de eclesiásticos. Así *a estos naturales los sacaban de estos colegios y escuelas* donde aprendían las cerimonias y el culto de los ídolos y *los pasaban a otras casas y aposentos de más autoridad, a la cual llamaban tlamacazcalli* [...donde] hallaban otros maestros y prelados que los guardaban y enseñaban en lo que les faltaba de deprender.[20]

Lo anterior indica que, en efecto, hubo cierta diferencia entre las diversas escuelas prehispánicas. Y aunque las primeras pertenecían al telpochcalli quizá las segundas no, pues, como veremos al estudiar los edificios del Templo Mayor consignados por fray Bernardino de Sahagún, también hallaremos un calmécac regido por Tezcatlipoca, aunque asignado al dios Tlamatzinco, que es otro de sus nombres.

[19] *Idem.*

[20] *Idem.* De acuerdo con Alfredo López Austin, *tlamacazqui* significa "ofrendador", sacerdote, por lo cual el término se aplicaría mejor al calmécac, aunque también en el telpochcalli hubo sacerdotes (*La educación mexica*, p. 264, cursivas de Constantino Reyes-Valerio [C. R.-V.]).

En el capítulo octavo de su obra, Durán habla del dios Tláloc, que estaba "en el mesmo templo" de Huitzilopochtli no "menos honrado y reverenciado... cuya historia dará mucho gusto a los oyentes". En esta parte, nos dice el cronista que, cuando celebraban su fiesta, a la cual llaman *Huey tozoztli*, los sacerdotes, con todos "los mancebos de los recogimientos, escuelas, colegios y pupilajes... sin quedar chico ni grande, mozo ni viejo, iban al monte de Colhuacán y en todo él buscaban el árbol más alto, hermoso y coposo que podían hallar",[21] y como dato importante agrega que lo traían al Templo Mayor cuidando de que no tocase el suelo.

¿Con qué objeto emplea el cronista estos cuatro términos: recogimientos, escuelas, colegios y pupilajes, cuando podía haber utilizado uno solamente? ¿Correspondían a esas "casas diferentes" que vimos citadas anteriormente? Tuvo que haber sido así, pues de otra manera resultaría inexplicable el empleo de tantos nombres para una sola escuela y, por lo tanto, creemos que hubo no sólo una especie de escalonamiento o gradación en la educación de los niños prehispánicos y que iría del pupilaje al recogimiento o monasterio, que todos los historiadores consideran como la institución más avanzada, sino que esos cuatro términos pudieron designar, cada uno, una "escuela" dentro del mismo calmécac.

Fray Juan de Torquemada dedica largos capítulos de su "Libro Nono" a estudiar la educación prehispánica. En el capítulo XIII, menciona un aspecto al cual no hacen referencia sus antecesores, y es que todos los niños indígenas pasaban por un periodo educativo de tres años. Esta aserción viene después de decir que había unos estudiantes que "eran del servicio interior del templo" y otros alumnos "que eran de los colegios", a los cuales se les proporcionaba otro tipo de educación, como era el "industriarlos... en especial cómo habían de traer leña... a cortar espinas y puntas de maguey, y traer ramos de Acxóyatl",[22] además del aprendizaje religioso y otros menesteres. En esta parte relata también que "estos referidos entraban en esta tier-

[21] Durán, *Historia*, t. I, cap. VIII, pp. 86-87.
[22] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. II, lib. IX, p. 187.

na edad dicha para el servicio del templo, y permanecían en él hasta casarse". Inmediatamente después externa otros datos interesantes por su relación con el tema que estudiamos: "pero demás de éstos (que eran muchos) todos los padres en general, tenían cuidado (según se dice) de enviar a sus hijos a estas escuelas o generales, desde la edad de seis años hasta la de nueve, y eran obligados a ello, en los cuales oían su doctrina y eran enseñados en buena crianza y costumbres y en las cosas de su religión, según a su edad y años convenía".[23]

Cada vez parece más clara la existencia de diversas escuelas: el monasterio, para los que eran del "servicio interior"; los "colegios", para los que no vivían en congregación, y las "escuelas o generales", obligatorias para todos los hijos. Aunque no se dice claramente, se podría conjeturar que a estas instituciones regidas por una deidad determinada concurrían por fuerza todos los niños que por alguna razón no ingresaban a los calmécac. También aparecen mencionadas las edades de seis a nueve años, pero en este caso solamente se habla de hijos, sin clasificarlos como se hizo antes.

Por otra parte, en cada una de estas escuelas, los calmécac se encargaban de una etapa educativa determinada, según la edad del estudiante. Así lo da a entender el padre Durán cuando habla del calmécac que estaba anexo al templo de Huitzilopochtli, donde, como vimos anteriormente, había dos monasterios para mancebos o jóvenes que eran ya considerados religiosos. Pero también estaban allí "otros muchachos como monacillos, que servían en este templo". El segundo monasterio era para niñas de doce y trece años, a las cuales llama "cadañeras", porque servían solamente un año, como los varones.[24]

En otra cita, todavía más confusa por cierto, el mismo autor vuelve a insistir en la existencia de esas escuelas. Al hablar del dios de "los bailes y de las escuelas de danza que había en México en los templos para el servicio de los dioses",[25] cuyo nombre no menciona, incurre en una contradicción, pues tran-

[23] Torquemada, *op. cit.*, t. II, p. 458.
[24] Durán, *Historia*, t. I, cap. IV, p. 27.
[25] *Ibidem*, t. I, cap. XXI, p. 187.

quilamente dice: "no hallé noticia que le hubiese en la ciudad de México, ni Tezcuco, sino sólo en la provincia de Tlálhuic",[26] siendo que se está refiriendo a México-Tenochtitlan. En la página siguiente, después de decir que "el ídolo era de piedra y tenía los brazos abiertos, como hombre que baila, y tenía unos agujeros en las manos donde le ponían rosas o plumas",[27] afirma que a este dios: "le honraban en México y en Tezcuco y en muchas partes de la tierra, como a dios y le hacían ofrendas y ceremonias, como a cosa divina".[28] Sitúa la ubicación de esta escuela diciendo: "el lugar donde estaba esta casa en México era donde agora son los Portales de los Mercaderes, junto a la cerca grande de los templos, donde todos estaban metidos".[29]

Durán relata en seguida el orden en que se realizaban los cantos y bailes; la honestidad que imperaba en ellos y cómo podían concertarse los matrimonios entre los jóvenes en el telpochcalli. Pero hay un párrafo interesante que reafirma la existencia de diversas escuelas, y refiere los temas de estudio que comentaremos más adelante. El error de Durán es que en el *cuicacalli* no se estudiaban las materias que cita. Pero veamos sus palabras:

> Para lo cual tenían *casas diferentes*: unas de muchachos de a ocho y a nueve años, y otras de mancebos ya de diez y ocho y veinte años, a donde los unos y los otros, tenían ayos y maestros y prelados que les enseñaban y ejercitaban en todo género de artes: militares, eclesiásticas y mecánicas, y de astrología por el conocimiento de las estrellas. De todo lo cual tenían grandes y hermosos libros de pinturas y caracteres de todas estas artes, por donde los enseñaban.[30]

Aunque en esta ocasión no menciona específicamente las clasificaciones anteriores, recalca la existencia de "casas diferentes" y vuelve a mencionar las edades de ocho y nueve años para un grupo de muchachos, y los mismos dieciocho y veinte

[26] *Ibidem*, p. 189.
[27] *Idem*.
[28] *Ibidem*, p. 190.
[29] *Idem*.
[30] *Ibidem*, p. 191.

para los mancebos considerados religiosos en el calmécac de Huitzilopochtli; los más pequeños corresponderían a los que denominó "monacillos".

La objeción más importante que se puede hacer al historiador dominico es su confusión, pues se olvidó de que en el encabezado del vigesimoprimer capítulo iba a tratar de las escuelas de "danza y del baile", en tanto que los estudios que ha citado corresponden a un calmécac, donde sí se estudiaban las artes mecánicas y las otras materias. Además, los estudiantes sólo asistían al cuicacalli desde el atardecer hasta cerca de la media noche, ya que durante el día esta casa se hallaba destinada a los caballeros y soldados, donde "les permitían tener mancebas y burlas con mujeres... en premio a su valor".[31] Sahagún asienta también que los que se criaban en el telpochcalli, "donde había muy muchos jóvenes, pues en cada parroquia o *calpulli* había diez o quince casas... a la puesta del sol, todos los mancebos iban a bailar y danzar en la casa que se llamaba *cuicacalco*".[32]

Dos siglos más tarde, Francisco Javier Clavijero, entre otros hechos, vuelve a citar los tres años de educación obligatoria para todos los niños indígenas:

> no satisfechos los mexicanos con estas instrucciones y con la educación doméstica, todos enviaban a sus hijos a las escuelas públicas que había cerca de los templos para que por espacio de tres años, fuesen instruidos en la religión y buenas costumbres. Además de eso todos procuraban que sus hijos se educasen en los seminarios anexos a los templos, de los cuales había muchos en las ciudades del imperio mexicano. Unos y otros tenían sus superiores y maestros que los instruían en las cosas de la religión, en la historia, en la pintura, en la música y en otras artes convenientes a su condición.[33]

Entre los varios documentos utilizados por el padre Clavijero para realizar su historia, aparte de seguir de cerca el texto de Torquemada, habla de la *Colección Mendoza*, valiéndose de la

[31] *Ibidem*, pp. 187, 195.
[32] Sahagún, *Historia*, lib. III, cap. V, p. 210.
[33] Clavijero, *Historia*, t. II, p. 208.

edición de Thévenot de finales del siglo XVII y de la cual dice que contiene solamente sesenta y tres láminas, en lugar de las setenta y tres que contiene la edición de Lord Kingsborough editada por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de México. Respecto a este documento, Clavijero toma en consideración siete láminas, las que van de la "49 hasta la 56 inclusive" (en realidad, serían ocho), por medio de las cuales: "se puede rastrear el sistema de educación que daban a sus hijos los mexicanos, y el sumo cuidado con que velaban sobre sus acciones".[34] Curiosamente para nada menciona la lámina LVIII, de suma importancia porque en ella, después del bautizo, el niño es ofrecido al calmécac o al telpochcalli. Concede gran atención al contenido de las pinturas que van de la cincuenta a la cincuenta y seis y las describe en forma breve. Posteriormente se referirá a otras láminas relacionadas con diversos aspectos de la vida indígena; acepta sin reservas todo lo que el comentarista escribió acerca de la educación prehispánica. A dicho documento habremos de referirnos más adelante, porque pueden ponerse en duda algunos de los informes que proporciona.

Los calmécac en el Templo Mayor de México

En íntima relación con el tema de la educación están los edificios de las escuelas que existieron en el recinto del Templo Mayor de Tenochtitlan, según la lista que proporciona fray Bernardino de Sahagún, y en la que aparecen setenta y ocho,[35] cifra bastante elevada en comparación con el pequeño número que menciona fray Diego Durán, apenas "diez o doce templos principales que había en México, hermosísimos y grandes, [y] todos estaban dentro de un gran cerco almenado, que no parecía sino cerca de ciudad".[36] Esta discrepancia es explicable pues Sahagún recogió noticias hasta de los pequeños altares de "una vara y medio de alto", de las fuentes donde se bañaban los sacer-

[34] *Ibidem*, p. 218.
[35] Sahagún, *Historia,* lib. II, Apéndice II, pp. 158-164.
[36] Durán, *Historia*, t. I, cap. X, p. 190.

dotes, y otras construcciones menores, en tanto que Durán sólo tomó en cuenta los templos más importantes.

Como lo señala Ángel María Garibay, Sahagún incurre en ciertos "errores y repeticiones", y también en importantes omisiones. En la siguiente lista de calmécac incluimos también los omitidos por fray Bernardino y los señalaremos con un signo de interrogación entre paréntesis, pues solamente enumera siete instituciones educativas regidas por sus deidades respectivas, en tanto que no aparecen otros cuatro a pesar de que en diversos párrafos habla de ellos. En el paréntesis que sigue al nombre de la deidad se ha indicado el número que le corresponde en el listado de Sahagún, y al final incluimos los dos que agrega Alfredo López Austin[37] (números 12 y 13).

1. Tlillan calmécac, regido por la diosa Cihuacóatl (12)
2. México calmécac, dedicado al dios Tláloc (13)
3. Huitznáhuac calmécac, consagrado al dios Huitznáhuac (24)
4. Tetlanman calmécac, de la diosa Chantico (27)
5. Tlamatzinco calmécac, de Tlamatzinco o Tezcatlipoca (35)
6. Yopico calmécac, consagrado al dios Totec o Xipe (44)
7. Tzonmolco calmécac, del dios Xiuhtectutli (61)
8. Pochtlan calmécac (?), monasterio de Yacatecuhtli (49)
9. Atlauhco calmécac (?), de la diosa Huitzilincuátec (50)
10. Quetzalcóatl calmécac (?), del dios Quetzalcóatl (?)
11. Amantlan calmécac (?), del dios Cóyotl Ináhual (?)
12. Tlilapan calmécac (¿del dios Mixcóatl?) (11)
13. Mecatlan (¿calmécac del dios... ?). (42)

En cuanto al monasterio Atlauhco hay un pequeño problema, pues Sahagún indica que allí era venerada la diosa Huitzilincuatec, de la cual Garibay asienta que es de "etimología dudosa, tal vez comunidad de Huitzilopochtli", y que, además, no es "conocida por otra fuente",[38] pero éste es uno de los edificios repetidos, pues vuelve a aparecer como el sexagésimo, sólo que esta vez ¡el autor lo asigna a la diosa Cihuatéotl, a quien le

[37] López Austin, *Educación mexica*, pp. 149, 151.
[38] Sahagún, *Historia*, lib. II, Apéndice II, pp. 162, 930.

sacrificaban una mujer en el cu que se llamaba Coatlan![39] Como Sahagún no aclara nada al respecto, tal vez el nombre haya sido realmente el de Coatlan; según el vocabulario incluido en la obra, refiere que la deidad, es "Diosa por antonomasia, la Madre de los dioses".[40] Dejaremos así este asunto, ya que no está del todo claro.

En el listado anterior ocurren algunos hechos extraños, pues no aparecen dos calmécac importantes. En primer lugar el que correspondería a Huitzilopochtli, del cual Sahagún no dice una palabra; menciona en cambio una deidad aparentemente desconocida: Huitznáhuac, de la que en el vocabulario incluido se dice: "Huiznáhuac. Topónimo: 'Cerca de las espinas'. Nombre de un templo al sur de la ciudad. Nombre del sur en general."[41] En otro capítulo menciona, nuevamente, el cu que llamaban Huitznáhuac en relación con la hechura de la imagen de esta deidad y la relaciona con Huitzilopochtli: "hacían esto en la casa donde siempre se guardaba la imagen de Huitzilopochtli. Acabada de hacer, componíanla luego con todos los atavíos de" este dios.[42] ¿Serían estas deidades una sola y la misma? Sin embargo, como vimos páginas atrás, Durán considera como una realidad tanto el templo como el monasterio de Huitzilipochtli y, dada la importancia del numen, debe darse por cierto. En el recinto del Templo Mayor, se encuentran hoy restos de los templos de Tláloc y de la deidad tutelar mexica.

En segundo lugar, Sahagún omite el calmécac de Quetzalcóatl, de cuyo monasterio habla por lo menos en tres ocasiones. Al tratar de las fiestas movibles, la referencia es muy clara: "En el signo llamado Ce Ácatl, en la primera casa, hacían gran fiesta a Quetzalcóatl, dios de los vientos, los señores y principales. Esta fiesta *hacían en la casa llamada calmécac*, que era la casa donde moraban los sátrapas de los ídolos y donde se criaban los muchachos. En *esta casa que era como un monasterio estaba la imagen de Quetzalcóatl.*"[43]

[39] *Ibidem*, pp. 162-163.
[40] *Ibidem*, p. 922.
[41] *Ibidem*, p. 930.
[42] *Ibidem*, lib. II, cap. XXIV, p. 109.
[43] *Ibidem*, p. 95, cursivas de C. R.-V.

En dos ocasiones más, menciona la existencia del calmécac o monasterio donde estaba la estatua de dicho dios.[44] Torquemada menciona también que en el convento de los tlamacazques se vivía "en la religión de Quetzalcóhuat",[45] aunque no refiere si esto ocurría en la ciudad de México o en otro lugar. Durán de nuevo incurre en una falta al decir que Quetzalcóatl "era de los principales dioses de los indios y así el templo en que estaba era de mucha autoridad, especialmente el de Cholula. [Pero] *en la ciudad de México*, como no era la advocación de la ciudad, tenían no tanta cuenta de hacerle fiesta como en Cholula",[46] lo cual contradice a Sahagún, quien otorga gran importancia a este dios.

Las prohibiciones

En las páginas anteriores, el lector habrá advertido la importancia que se concedió a la educación, dentro de la cual el arte tuvo una trascendencia enorme en la vida precolombina, como lo atestigua el enorme número de objetos mesoamericanos conservados en diversos museos nacionales y del mundo. Por esta razón, es necesario aclarar otro punto confuso o confundido por algunos historiadores: el referente a que sólo determinados miembros de la sociedad indígena estaban capacitados para producir las obras de arte y los atuendos de los dioses y los sacerdotes. Estas disposiciones están contenidas en un sinnúmero de restricciones.

Dado el rigorismo religioso imperante en la vida prehispánica, por lo selectivo de la educación, las normas impuestas por los sacerdotes y las finalidades perseguidas, ningún lego, ninguna persona que no hubiese estudiado largos años ni estado al servicio de los templos y sus dioses se encontraba autorizada para confeccionar una obra o un objeto cualquiera que formara parte obligada del ceremonial. De tales prohibiciones, que se

[44] *Ibidem*, lib. IV, cap. VIII, p. 231.
[45] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. II, p. 222.
[46] Durán, *Historia*, t. I, cap. V, p. 64.

extienden a otros campos, veremos sólo algunas indicaciones proporcionadas por Sahagún y por Durán, principalmente.

Durante las fiestas del decimosexto mes, Atemoztli, refiere Sahagún: "hacían la fiesta de los dioses de la pluvia... y los populares hacían voto de hacer las imágenes de los montes", pero quien así lo había ofrecido "no lo hacía él por sus manos, porque no le era lícito, sino rogaba a los sátrapas y para esto señalados, que le hiciesen esas imágenes, a quienes había hecho voto".[47] Otro ejemplo son los *tonalpouhque*, los únicos autorizados y preparados para realizar ciertas ceremonias cuando eran consultados por algún hombre aquejado por algún problema. El agorero le ordenaba hacer penitencia y "comprar papel e incienso blanco y *ulli* y las otras cosas que sabes... después vendrás a mí, porque yo mismo dispondré y ordenaré los papeles... yo mismo lo tengo de ir a encender y quemar en tu casa".[48]

Otras prohibiciones para la gente del pueblo, que abarcaban incluso a los jóvenes y doncellas al servicio de los templos, son descritas por Durán y por Sahagún, aunque hay cierta contradicción entre ambos. Así, por ejemplo, durante las fiestas con que se honraba a Huitzilopochtli, el primer autor asienta que las muchachas del recogimiento hacían la estatua del dios con la semilla de bledos, o *huautli* (conocido en México como el dulce de "alegría") revuelto con maíz tostado.[49] Sin embargo, Sahagún, al enumerar los edificios del Templo Mayor, afirma que había dos casas para tales menesteres; una era el Xilocan, donde se cocía la masa para hacer la imagen de Huitzilopochtli, y la otra era el septuagésimo edificio, llamado Itepeyoc, y del cual dice que era "una casa donde hacían de masa la imagen de Huitzilopochtli los sátrapas".[50] Como la referencia a los sacerdotes es muy clara, no es fácil determinar cuál de los dos historiadores tuvo razón. Tal vez las doncellas hayan hecho la masa, pero la factura de la imagen era responsabilidad de aquéllos, si se toma en cuenta la rigidez religiosa que imperaba en esta y en otras ocasiones.

[47] Sahagún, *Historia*, lib. I, cap. XXI, p. 49; lib. II, cap. XXXV, p. 149.
[48] *Ibidem*, lib. V, cap. I, p. 269.
[49] Durán, *Historia*, t. I, cap. III, p. 28.
[50] Sahagún, *Historia*, lib. II, Apéndice II, p. 164.

Del rigor de las normas, aun para hechos que ahora nos parecerían nimios pero que para los indígenas eran fundamentales, tenemos otro ejemplo que nos ofrece Durán. Afirma el dominico que la leña que se quemaba en los braseros de Tezcatlipoca tenía que ser traída por los mancebos servidores de este dios, "porque era ceremonia que ninguna leña se quemase sino sólo aquella que ellos traían y no la podían traer otros, por ser brasero divino".[51] En la ilustración que se incluye del *Códice Florentino* de Sahagún, aparecen unos jóvenes con la leña en la espalda y una "hilera de casas", representando el calmécac, en referencia a una de estas ceremonias. Para celebrarla, la leña sagrada era transportada por los jóvenes estudiantes de la institución (foto 1, véase Apéndice).

Para observar el rigor de las costumbres aplicadas por los sacerdotes y gobernantes, al hablar Sahagún de "la manera de los areitos" refiere que: "Y andando el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli o atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor los mandaba a prender, y otro día los mandaba matar".[52] Y así como éstas hay un gran número de prohibiciones de carácter religioso y civil, de donde se deduce el estricto control que había tanto para nobles como, con mayor razón, para la gente del pueblo.

Los padres adoptivos y la transmisión del arte

Para diversos autores ha sido muy sencillo escribir que el arte pasó de padres a hijos, sin percatarse de que en las historias hay datos que prueban lo contrario y sin aportar los documentos históricos en que se basan, o tal vez lo hacen influidos por una mala lectura de alguno de los historiadores mendicantes, sin percatarse de que el problema no fue así de sencillo. Dados los propósitos principales de esta investigación, es importante señalar que una de las fases trascendentales del ofrecimiento

[51] Durán, *Historia*, t. I, cap. V, p. 55.
[52] Sahagún, *Historia*, lib. VIII, cap. VIII, p. 471.

de los hijos consiste en el hecho de que, a partir de la admisión del niño en la institución educativa, *éste adquiría nuevos padres.* De allí en adelante, sus tutores espirituales e intelectuales serían los sacerdotes y ministros de la deidad regidora de la escuela, como lo confirman otras palabras de Sahagún, que será necesario extractar en lo esencial por la importancia que tienen, aunque nadie haya hecho especial hincapié en ellas. El padre del mozuelo decía a su hijo lo siguiente:

> Hijo mío, hija mía, aquí estás presente donde te ha traído nuestro señor... y aquí están tu padre y tu madre que te engendraron, y aunque es así que son tu padre y tu madre que te engendraron, *más verdaderamente son tu padre y madre los que te han de criar y enseñarte* las buenas costumbres, y te han de abrir los ojos, y los oídos para que veas y oigas. Hate criado tu madre y por ti padeció muchos trabajos; guardábate cuando dormías, y limpiábate las suciedades que echabas de tu cuerpo y manteníate con su leche; y *ahora que eres aún pequeñuelo* ya vas entendiendo y creciendo. Ahora ve a aquel lugar donde te ofrecieron tu padre y tu madre, que se llama calmécac, donde los que allí se crían son labrados como piedras preciosas y brotan y florecen como rosas... sirviendo a nuestro señor... y no tengas afección a ninguna cosa de tu casa; y no pienses... vive mi padre y madre... florece y abunda mi casa, donde nací. No te acuerdes de [nada]... lo que te fuere mandado harás, y el *oficio que te dieren tomarás...*[53]

Entre la bella y larga arenga de los padres, hay ciertas palabras que encierran un contenido al que no se le ha concedido atención alguna. Si se toman al pie de la letra, se entendería que las personas que engendraron al niño ceden la "paternidad" de éste a los nuevos padres espirituales e intelectuales, es decir a los sacerdotes; los ancianos maestros del calmécac serán en adelante quienes se encargarán de educar a la criatura, nacida y ofrecida para servir a los dioses.

Sahagún expone aquí un aspecto de la realidad que con tanto cuidado se dedicó a estudiar: el desarrollo de una sociedad que se comportaba de manera distinta de como la hemos juzgado.

[53] Sahagún, *Historia,* lib. VI, cap. XL, p. 403, cursivas de C. R.-V.

Tal vez repugne a nuestra concepción de las cosas y la rechacemos porque rompe con nuestros esquemas tradicionales. Sin embargo, si se analiza cuidadosamente lo transcrito, así como otras opiniones de Durán y de Motolinía que citaremos después, encontraremos un significado más allá del literal, brevemente expuesto por Sahagún en la línea final que subrayamos. "El oficio que te dieren tomarás" significa precisamente, en el lenguaje del siglo XVI tan impregnado todavía de medievalismo, que en el calmécac se enseñaba el arte o las artes mecánicas, el oficio del que habla el cronista, cuya importancia era mayor que la atribuida a él por los autores modernos.

En diversos párrafos de las obras de los historiadores más importantes de la vida prehispánica, se menciona que la realización del arte prehispánico estaba exclusivamente en manos de los hombres que se habían educado en las escuelas de los calmécac dedicados a las deidades. En sus recintos habían recibido no sólo la enseñanza religiosa avanzada, con todo el simbolismo de que estaban impregnadas las representaciones, sino también las técnicas y el conocimiento de los diversos menesteres artísticos; ante la mirada sabia y vigilante de los maestros (sus padres adoptivos), el niño y el joven aprendían poco a poco todo lo que se refería al arte, como lo muestran, por ejemplo, algunas imágenes del *Códice Florentino* en las que se puede observar cómo los jóvenes aparecen al lado de hombres ya maduros, durante la preparación de diversos objetos religiosos o suntuarios (fotos 2, véase Apéndice; 3, véase Apéndice). De ello se infiere que fueron esos padres espirituales e intelectuales que "adquirió" la criatura en el momento de ingresar a la institución los que lo enseñaron a trabajar y de quienes habló con tanta claridad Sahagún. Sólo de esta manera pudo transmitirse el "oficio", el arte, de padres a hijos: el maestro-sacerdote enseñaba a "su hijo" los secretos para que supiera convertirlos en las imágenes requeridas, conforme se ve en las ilustraciones citadas.

Decir simplemente que el arte pasaba de padres a hijos es un error que estriba, en parte, en pensar a la manera occidental, en la que el padre o el artista transmitían sus conocimientos al hijo o al aprendiz. Por esta razón los aspirantes españoles o europeos tardaban tantos años en aprender. Pero esta tradición

o costumbre occidental no es aplicable al mundo indígena, cuyas normas eran distintas de las europeas.

Por otra parte, es igualmente cierto que la equivocación en que se ha incurrido deriva de los escritos de algunos de los historiadores que, como Durán, Motolinía, Mendieta y otros, afirman escuetamente que los padres transmitían el oficio a sus hijos. Estas palabras deben tomarse con cuidado, ya que encierran contenidos que no consignaron con su verdadero significado, aunque desconozcamos la razón; no es raro que los historiadores den por sabidos datos cuya veracidad no han investigado. No negamos la existencia de artesanos encargados de manufacturar los utensilios cotidianos, pero éstos nada tuvieron que ver con la elaboración de dioses y objetos dedicados su servicio; esta tarea era exclusiva de los sacerdotes.

El trabajo artesanal se aprendía, por ejemplo, durante el servicio temporal que hacían los y las jóvenes, sin que fuera necesario permanecer recluidos toda la vida, a diferencia de los que se dedicaban de manera exclusiva al servicio de los dioses. Al salir de la escuela para casarse, los jóvenes trabajaban al lado de otros "padres espirituales" o sus mismos padres biológicos, que también habían aprendido ciertos oficios durante sus periodos de servicio temporal, y por ello mismo se habían capacitado "profesionalmente", por así decirlo.

Durante las labores cotidianas, mientras vivían en aquellos recogimientos del calmécac las doncellas, por ejemplo, eran enseñadas no sólo en lo que se refiere a las normas religiosas sino también en algunas labores necesarias, como la realización de objetos íntimamente relacionados con el culto a las deidades. Estas doncellas eran dirigidas y enseñadas por mujeres adultas o ancianas muy respetadas porque algunas de ellas habían hecho voto de servir toda su vida.[54] Ahora bien, como la producción de los objetos necesarios para el culto estaba controlada por los sacerdotes, considero que no hay dificultad alguna para admitir que ellos transmitían parte del conocimiento práctico acerca de las representaciones gráficas que deberían imprimirse a las creaciones de los jóvenes de ambos sexos que vivían temporalmente en

[54] Motolinía, *Memoriales*, cap. 26, pp. 74-75.

los recogimientos, a los cuales Durán llama "cabañeros". De esta manera podía educárseles para adquirir un oficio que les serviría más tarde. Incluso los hijos de los nobles eran aconsejados por sus padres "de saber algún oficio honroso, como es el de hacer obras de pluma y otros oficios mecánicos para ganar de comer en tiempo de necesidad", como ha dicho Sahagún.[55] Y si, también, como asienta Torquemada, todos los padres tenían la obligación de enviar a sus hijos a las "escuelas" para que fuesen educados, en esta enseñanza puede quedar comprendido el aprendizaje de las técnicas necesarias para realizar ya no los objetos del templo sino otros que podrían vender en los mercados, siempre y cuando no tuvieran relación alguna con los empleados en los servicios religiosos, como ya dijimos.

Por otra parte, en lo que se refiere a los objetos suntuarios, éstos sólo podían ser llevados por gente escogida; el gobernante mismo los otorgaba por méritos o concedía el permiso para usarlos.[56] Había celebraciones en las que el tlatoani distribuía entre sus invitados una enorme cantidad de joyas, vestiduras y mantas "galanamente adornadas", rodelas, divisas y otras cosas más; en los banquetes se utilizaba cerámica "enteramente nueva" (que no provenía de los mercados sino de lo que podríamos llamar, a falta de otro nombre, "talleres del estado"),[57] manufacturados por gente especializada para cumplir los deseos del gobernante. Es lógico pensar que en esos talleres no podía trabajar nadie que no tuviera un dominio perfecto de las técnicas que, además, debían haberse aprendido y dominado previamente. Estos conocimientos rara vez podían adquirirse por el solo hecho de trabajar al lado de los padres biológicos que no habían estudiado su oficio de manera organizada en un calmécac, o en ese servicio temporal de que se ha hablado.

Por estas y otras razones, no es posible aceptar las opiniones contemporáneas acerca de que los *tlacuilos* y otros artistas se encargaban de realizar los trabajos ordenados por los sacerdotes, y mucho menos de andar de aquí para allá en busca de trabajo, como se acostumbra hoy; además, hay pruebas de que los

[55] Sahagún, *Historia*, lib. VI, cap. XVII, p. 344.
[56] Sahagún, *Historia*, lib. VIII, cap. XVIII, pp. 475 y 530.
[57] *Ibidem*, lib. IX, Adiciones, cap. XV, p. 530.

tlacuilos eran sacerdotes. Aquel criterio está preñado de "occidentalismo", si se nos permite el término, y obedece a lo que hoy se considera "lógico". Mas hay que pensar, por ejemplo, en obras como el *Códice Borgia* o el *Códice Borbónico*, o en esculturas como la Piedra del Sol (foto 15), para citar sólo unos casos, en los cuales el simbolismo y el mensaje sagrado son tan profundos y tan complejos que resulta infantil atribuirlos a individuos que sólo poseían su pura habilidad manual, pero que carecían del conocimiento religioso expresado en las obras. La Piedra del Sol posee un trazo geométrico perfecto, como lo ha demostrado, a sugerencia nuestra, el arquitecto Carlos Chanfón Olmos, excelente conocedor de la geometría, en un estudio señero para quien se interese por conocer la perfección a que llegaron en algunos casos los artistas mesoamericanos.[58] Estos ejemplos muestran la necesidad de estudiar el arte prehispánico tomando en cuenta los numerosos factores que afectaron su producción y no concretarse al puro aspecto estético, tan limitado.

Veamos ahora algunas de las escasas pruebas acerca de que los "oficios" se aprendían en las salas de los recogimientos anexos a los templos, que es otro de los nombres que dan los cronistas a los calmécac o monasterios. En primer lugar, Motolinía asienta con toda claridad este asunto:

> A las espaldas de los principales templos había una sala a su parte [*sic*, por apartada] de mujeres, y no cerradas, porque no acostumbraban puertas... éstas por votos que habían hecho de servir en aquel lugar un año, o dos o tres... y éstas todas eran doncellas vírgenes por la mayor parte, aunque también había viejas que por su devoción querían morar allí siempre. Estas viejas eran guardas y maestras de las mozas; y por estar en servicio de los ídolos era muy miradas. Dormían todas en una sala en comunidad. Su ocupación era hilar y tejer mantas de labores y otras de colores para servicio de los templos.[59]

Datos semejantes proporciona fray Diego Durán cuando, al hablar del "gran ídolo de los mexicanos llamado Huitzilopoch-

[58] Chanfón Olmos, *Revista Churubusco*, núm. 1, 1978, pp. 7-12.
[59] Motolinía, *Memoriales*, cap. 26, pp. 74-75.

tli", relata que había dos monasterios consagrados a esta deidad: uno para jóvenes y otro para doncellas, "...las cuales vivían con el mismo encerramiento y clausura que viven ahora las monjas... hacían los mismos ejercicios que los varones hacían. Tenían amas, que eran como abadesas o prioras, que las ocupaban en hacer mantas de labores de muchas diferencias para el ornato de los dioses y de los templos, y para otras muchas cosas particulares del servicio y ministerio de los dioses".[60]

Tanto Mendieta como Torquemada hacen referencias semejantes. El segundo autor, cuando explica la manera en que los "reyes y señores" criaban a sus hijos, especialmente "del grande recogimiento de las doncellas", dice lo siguiente:

> En llegando el niño a los cinco [años], mandaban sus padres que fuesen llevados (si eran varones) a los colegios, donde se criaban todos; y si mujeres, a las congregaciones de doncellas, si por alguna causa habían de ir allá, sino quedábanse con sus madres [*sic*], las cuales las enseñaban a hilar, tejer y labrar las cosas de sus vestuarios, y otras muchas del servicio de los templos, induciéndolas en aquellos tiernos años al amor y la afición de la rueca y huso; y por ninguna manera las dejaban vivir ociosas, sabiendo que lo que en la niñez no se aprende, es dificultoso encarrilar cuando grandes.[61]

Es indudable que la fuente de Torquemada fue la obra de Motolinía, lo mismo que para Mendieta, pero el párrafo induce a confusión cuando relata que las niñas quedaban con sus madres, sin explicar quiénes eran esas "madres", aunque creo que se refirió a las del recogimiento, pues Motolinía lo relata así, y en el Libro IX fray Juan las llama *cihuatlamacazque* o *cihuaquaquilli*, y entre sus labores estaban las mismas ya anotadas.[62]

De todas maneras, lo importante está en el hecho de cómo las doncellas aprendían estas artes del labrado, tejido y pintado y que las obras que producían tenían un fin religioso, en tanto permanecían en la congregación o monasterio. Pero, además, este

[60] Durán, *Historia*, t. I, p. 26.
[61] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, lib. 13, cap. XXVIII, p. 469.
[62] *Ibidem*, lib. IX, cap. VIII, p. 181.

aprendizaje las capacitaba para que, más tarde, una vez que cumplían con su servicio religioso, pudieran vivir con lo que habían aprendido, especialmente en las épocas de pobreza. De ello da razón fray Bernardino de Sahagún cuando se refiere al "lenguaje... que los señores usaban hablando y doctrinando a sus hijas". Entre los consejos dados a la moza figura el siguiente:

> Y si por ventura vinieres a necesidad de pobreza, mira aprende muy bien... el oficio de las mujeres, que es hilar y tejer; abre bien los ojos para ver cómo hacen delicada manera de tejer y de labrar, y de hacer pinturas en las telas, y cómo ponen los colores y cómo juntan los unos con los otros para que digan bien, las que son señoras y hábiles en este arte; aprende bien cómo se urde la tela y cómo se ponen los lizos (hilos fuertes) en la tela, cómo se ponen las cañas entre la una tela y la otra, para que pase por en medio la lanzadera [foto 4].[63]

Posteriormente, refuerza este testimonio al hablar de los atavíos de los señores: "la habilidad de las mujeres, porque ellas pintan las labores en la tela cuando la van tejiendo, y ordenan los colores en la misma tela conforme al dibujo, y así la tejen como primero la han pintado".[64] No indica si se trataba de jóvenes mujeres de origen noble o si pertenecían al estrato de la gente común, aunque no es ilógico admitirlo puesto que el ingreso escolar no estaba limitado a aquéllas exclusivamente, de allí que tanto unas como otras podían vivir de los conocimientos adquiridos durante el periodo educativo.

Otro aspecto que concierne a la pintura, y específicamente a la de los códices, lo señala en dos ocasiones fray Juan de Torquemada, entre otros autores. En la primera, al hablar de la historia de los "moradores antiguos", refiere que, "como no tenían letras, ni las conocían, así tampoco las historiaban". Sin embargo,

> Verdad es que usaban un modo de escritura (que eran pinturas), con las cuales se entendían; porque cada una de ellas significaba una cosa, y a veces sucedía que una sola figura contenía la

[63] Sahagún, *Historia*, lib. VI, cap. XVIII, p. 347.
[64] Sahagún, *Historia*, lib. VIII, cap. VIII, p. 457.

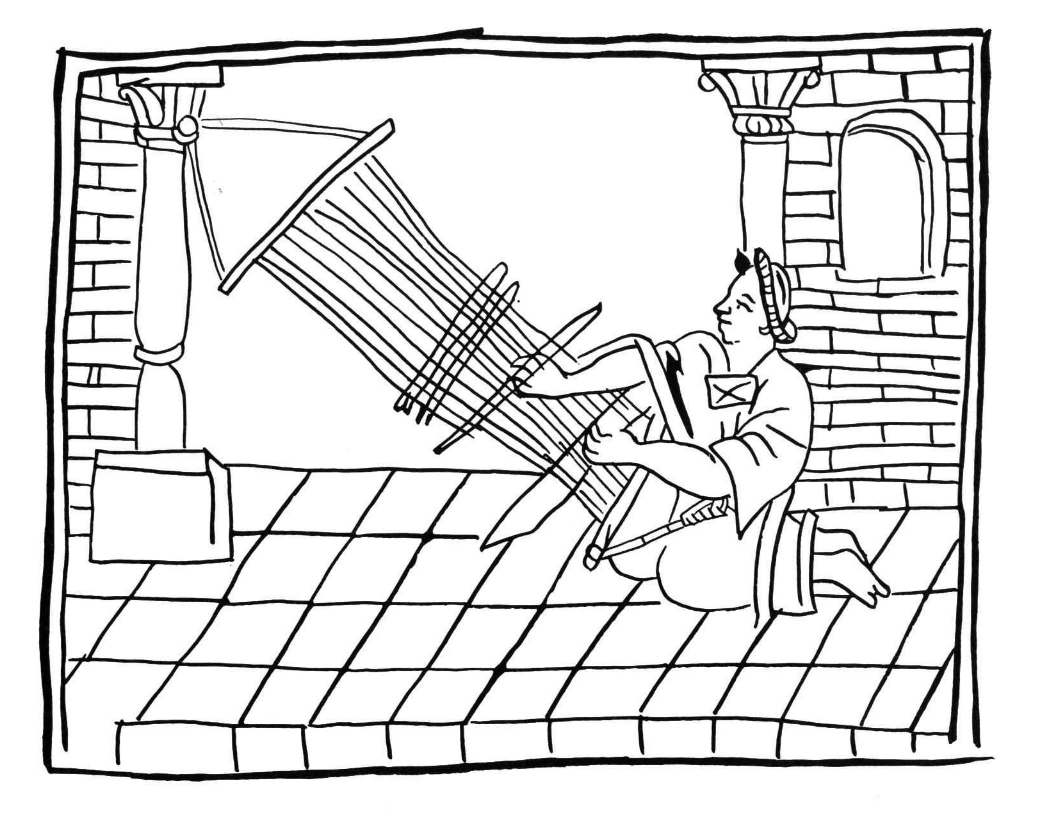


Foto 4. Imagen de una tejedora que ha aprendido su arte al lado de una maestra del templo (*Códice Florentino,* lib. X, c. X fol. 24r).

mayor parte del caso sucedido, o todo; y como este modo de historia no era común a todos, *sólo los que eran rabinos y maestros de ella, los que lo eran en el arte de pintar*, y a esta causa sucedía que la manera de los caracteres y figuras no fuesen concordes, y de una misma hechura en todos, por lo cual era fácil variar el modo de la Historia, y muchas veces desatinarla de la verdad. Y de aquí ha venido que aunque al principio de la Conquista se hallaron muchos libros... no todos concordaban.[65]

Aunque Torquemada no hace referencia aquí a la enseñanza de jóvenes, resulta lógico admitir que esos rabinos o sacerdotes eran "maestros de ella", que ellos a su vez la aprendieron de otros y más tarde se dedicaron a enseñar ese "arte de pintar" a los jóvenes que ingresaban a los calmécac, porque de otra manera no es fácil explicarse cómo se transmitían los conocimientos "artísticos", y sobre todo los religiosos e históricos. El mismo autor señala también que la historia escrita en esos libros no siempre concordaba, acaso porque no era común a todos, es decir porque los diversos pueblos no tenían el mismo desarrollo ni la misma representación gráfica, de donde resultaban las discordancias.

La segunda vez que vuelve a hablar de este tipo de comunicación, Torquemada afirma que entre los totonacas había una diosa importante, Cintéutl, pero que también era "honrada por todos los de esta Nueva España"; a su servicio tenía ministros y sacerdotes "castísimos", que eran considerados "monjes", a quienes los gobernantes y "sumos pontífices" consultaban por su sabiduría. Cuando moría alguno de ellos

elegíase otro en su lugar, y no cualquiera... y nunca se hacía esta elección en mozos, aunque los hubiese [sino en] hombres ancianos y viejos, que pasaban de sesenta años. [Pero las palabras más interesantes son éstas:] El ejercicio de estos hombres singulares y recogidos era escribir por figuras, nuevas historias, las cuales puestas en estilo y bien concertadas, las daban a los sumos sacerdotes los cuales las referían después en sus pláticas, y sermones a las repúblicas y pueblos.[66]

[65] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, lib. I, cap. XI, pp. 30-31, cursivas de C. R.-V.
[66] Torquemada, *Los 21 libros rituales,* lib. IX, cap. VIII, p. 181.

El aprendizaje del arte en el calmécac

Ahora bien, gracias a lo insólito que resultó a los ojos de los españoles el conocimiento de los objetos manufacturados con plumas coloridas, casi no hay historiador de aquella época que no exprese su admiración por las obras que algunos alcanzaron a admirar. Sahagún, mejor que ninguno, recogió todos los pormenores del trabajo de los artistas plumarios o *amanteca*; por esta razón su testimonio posee un valor inestimable al transmitirnos las palabras con que los indígenas afirman que el arte y la técnica la aprendieron en el calmécac de Amantlan.

Tampoco es fruto de la casualidad que cada capítulo en que habla de los diversos oficios que practicaban los artistas prehispánicos se inicie en la misma forma que el de los plumarios; es decir, que en cada uno se concede preeminencia a la religión y se nombra primero a las deidades patronas y luego los menesteres del trabajo. Se describe paso a paso cada una de ellas, sus nombres y sus atavíos; las varias fiestas celebradas por cada uno de los grupos de trabajadores, en algunas ocasiones llamados "gremios" –quizás impropiamente, pues se hace el parangón con los grupos europeos, aunque en realidad no conocemos con exactitud el funcionamiento de las instituciones prehispánicas–, como "los que se llaman *tolteca* (labradores), *amantecas* (plumarios) [fotos 2, véase Apéndice; 151, véase Apéndice], *teocuitlahuaque* (gente que trata metales finos de oro y plata) [foto 3, véase Apéndice], *tlatecque* (cortadores de piedras en general), y *chalchiutlatecque* (gematistas)".[67] Sin embargo, por alguna razón fray Bernardino no mencionó que el aprendizaje de estos oficios también se realizaba en el calmécac de cada agrupación. Tal vez porque a estas artes no les concedió tanta atención como al arte de los amantecas, en la versión en español de su *Historia*, al hablar "De la manera de labrar de los plateros", no tradujo el texto en náhuatl y sólo ofrece una razón un poco ingenua, como podrá juzgar el lector: "La sentencia de este capítulo no importa mucho ni para la fe ni para las virtudes, porque es práctica meramente geométrica. Si

[67] Sahagún, *Historia*, lib. IX, Adiciones, cap. XV, p. 520.



Foto 5. Imagen del dios Cóyotl Ináhual; en la parte inferior aparecen dos de las deidades femeninas, Xiuhtlati y Xilo (*Códice Florentino*, lib. IX, cap. XVIII, fol. 58r).

alguno desea saber vocablos, o maneras de decir exquisitas, podrá preguntar a los oficiales que tratan de este oficio, que en toda parte los hay."[68]

No olvidemos, sin embargo, que los orfebres tenían como deidad a Xipe Totec, que su templo se llamó Yopico y junto a él estuvo el Yopico calmécac, enumerado como el quincuagésimo edificio por Sahagún, aunque son todos los datos que tenemos.

Para confirmar que el arte se aprendió en los calmécac, como lo propusimos anteriormente, basándonos en los escasos y dispersos informes de las crónicas, será necesario analizar con cuidado los diversos párrafos en que Sahagún relata las actividades de los amantecas y aporta ciertos datos aparentemente inconexos que, sin embargo, relacionados entre sí, proporcionan pruebas irrefutables de que el arte fue materia fundamental en la enseñanza y en la religión.

Refiere fray Bernardino que los amantecas celebraban dos fiestas religiosas al año: "una vez en el mes que se llamaba *panquetzaliztli*, y otra en el mes que se llamaba *tlaxochimaco*". Sólo en la primera fiesta ofrecían sacrificios humanos a su dios principal, Cóyotl Ináhual, pero no en el segundo mes, ya que se limitaban a "celebrar a las dos mujeres, Xiuhtlati y Xilo, aunque con este motivo daban culto a todos sus dioses",[69] que en total eran siete, incluido el ya nombrado (foto 5).

Sahagún detalla, paso a paso, los pormenores de cada deidad y anota cada uno de los nombres de los varones, que eran "Cóyotl, Ináhual, Tizahua, Mácuil Océlotl, Mácuil Tochtli, Tepoztécatl", y las dos mujeres ya citadas. El ingreso de los niños en el calmécac de Amantlan ocurría durante la segunda fiesta, la de tlaxochimaco:

> con esta ocasión ofrecían en don a sus hijos todos los habitantes de Amantlan. Si era varón pedían que fuera a *servir y crecer* en el Calmécatl, y cuando hubiera crecido hasta ser adulto, que *adquiriera seso y capacidad y el arte de la pluma*. Pero si era mujer pedían para ella que aprendiera a bordar, que pudiera pin-

[68] *Ibidem*, p. 516.
[69] *Ibidem*, pp. 527-528.

> tar, que matizara bien todo lo que le ponían delante: el variado color de los pelos de conejo, o de las plumas. Que todo eso lo pintara, lo tiñera de rojo, de amarillo, de matices multicolores, de azul oscuro; que supiera distinguir los colores para que supiera trabajar bien sus plumas.[70]

El párrafo es en extremo interesante por los variados informes que contiene, pero lo que me parece fundamental es la afirmación de que el arte se aprendía en el calmécac, desde que se era niño hasta llegar a la edad adulta, así como la mención de los diversos aspectos técnicos. Nótese el especial hincapié que hace en el aprendizaje realizado por la mujer, lo cual quizás obedeció a una pregunta específica del historiador, por haberle llamado la atención que aquí las mujeres tomaran parte tan activa, a diferencia de lo que tal vez ocurría en España; o bien, así le fueron referidos los hechos al autor. Recalquemos cómo se dice que el niño se criaba allí hasta ser adulto, adquiriendo seso y capacidad, lo cual explica su dominio del oficio de *tultecayotl* aprendido a lo largo de varios años de estudio al lado de los sacerdotes-maestros, sus padres espirituales. No hay mejor prueba que ésta acerca de la enseñanza escolarizada del arte, escrita por uno de los hombres que más supo de la vida indígena. Se confirma que el hijo aprendía al lado de su padre intelectual y espiritual, y no del hombre que lo había engendrado.

Muy ilustrativas al respecto son las imágenes creadas por los pintores indígenas para el *Códice Florentino*, que muestran algunos procesos del arte plumario, como la de un joven encargado de teñir las plumas y producir ilustraciones, así como las relativas a otras partes de la técnica (fotos 2 y 151), en las que aparecen jóvenes solos o con adultos, a quienes podríamos considerar como los maestros que enseñan de manera práctica cómo realizar las obras, tal como ocurrió también con los orfebres, plateros y lapidarios.

Analicemos un poco más el párrafo transcrito y veamos lo que se esconde detrás de las palabras; así, por ejemplo, llama la atención la afirmación generalizada de que todos los habitantes de Amantlan ofrecían a sus hijos para que fuesen educa-

[70] *Ibidem*, p. 528, cursivas de C. R.-V.



Foto 6. Templo en el que aparecen Yiacatecuhtli y Cóyotl Ináhual, dioses de los comerciantes y de los amantecas, respectivamente (*Códice Florentino*, *lib*. IX, XIX, fol. 58r).

dos en el calmécac, pues sabemos que había algunas restricciones impuestas por el Tonalpohualli. Aparentemente, sólo los nacidos bajo la regencia de determinados signos estaban predestinados a dedicarse al arte. De acuerdo con Sahagún, el primero de esos signos correspondía a la séptima casa llamada Xóchitl del signo Ce Océlotl; el segundo era el undécimo signo, llamado Ce Ozomatli; aunque el historiador no indica la casa que le corresponde, sí afirma que los individuos ligados a dicho signo "eran muy inclinados a música y a oficios mecánicos: pintores, labranderas, así como al canto y al baile";[71] el tercero era el correspondiente al cuarto signo, Ce Xóchitl, y Sahagún dice en relación con él que "los hombres eran muy inclinados a la música... y las mujeres a grandes labranderas", pero deberían tener extremo cuidado y ser muy devotas y hacer penitencias, ya que de otra manera se perdía el don recibisdo.[72] Estas aserciones necesitarían ser documentadas con mayor amplitud para saber si, en efecto, todos los hijos de los amantecas ingresaban realmente en la fiesta que se celebraba en el dicho mes de tlaxochimaco, o si sólo podían hacerlo los nacidos en los días predeterminados, pero no hay mayores noticias al respecto.

El otro problema ya señalado al hablar de los diferentes calmécac de Tenochtitlan es que Sahagún, cuando enumera los setenta y ocho edificios del Templo Mayor, no menciona esa institución. Podría pensarse que estuvo en un lugar que no formaba parte del recinto, pues en varias ocasiones el historiador habla de que vivían en el barrio de Amantlan quizá lejos de Tenochtitlán y por esta razón no tenía por qué haberlo nombrado. Sin embargo, surge una complicación cuando describe ciertos pormenores de los artífices plumarios, conforme se advertirá en las palabras en cursivas de esta cita:

> la casa comunal y colegio de estos habitantes de Amantla, estaba enteramente vecina, se hallaba en la misma fila de la casa de los Traficantes (Pochteca), y sus dioses estaban juntos. Los ponían en fila; al llamado Yiacatecutli y Cóyotl Ináhual. Por-

[71] *Ibidem*, lib. IV, cap. II, p. 225, cap. XXII, p. 243.
[72] *Ibidem*, lib. IV, cap. VII, p. 230.

que uno sólo era el renombre y una la gloria de pochtecas y oztomecas. *Siempre estaban juntos, estaban colocados en continuidad, de forma que de un lado estaba la hilera de casas de los pochtecas, y del otro lado la hilera de casas de los amantecas.*[73]

En la ilustración correspondiente del *Códice Florentino* se observa un templo en cuya parte superior están dos deidades, una es Yiacatecutli y la otra Cóyotl Ináhual, identificable esta última por la piel de coyote que lleva puesta (foto 6). Por lo tanto, si los mercaderes tenían su templo y calmécac en el recinto mayor, que era el *pochtlan*, numerado como el cuadragesimonono edificio; si se dice que amantecas y pochtecas estaban juntos, que tenían sus casas en la misma hilera (éste es uno de los significados de la palabra calmécac) y que eran enteramente vecinos, y, por último, si tanto llamaron la atención de fray Bernardino de Sahagún los diversos trabajos realizados con plumas, descritos por él paso a paso, ¿por qué entonces no incluyó este colegio o calmécac de los artistas de la pluma, pese a que dedicó las más extensas y concienzudas páginas de su obra para relatar tales actividades?

Los datos históricos son muy escasos y no permiten aclarar este punto, ni algunos más como el siguiente, recogido también por fray Bernardino y en el que aparece una relación cierta con el arte de la pluma. Entre los varios consejos que los padres daban a sus hijos "cuando ya habían llegado a los años de discreción [...y les pedían] que se diesen a los ejercicios de nobleza y de virtud", entre los cuales mencionan la plumaria, hay un párrafo cuya esencia se expresa aquí:

> ¿qué ha de ser de vosotros en este mundo?... Mirad que no descendéis de hortelanos o leñadores [...por ello] quiéroos decir lo que habéis de hacer; oidlo y notadlo; tened cuidado del areito y de cantar; [...así] daréis placer a nuestro señor que está en todo lugar... procurad [también] de saber algún oficio honroso, como es el de hacer obras de pluma y otros oficios mecánicos, también porque estas cosas son para ganar de comer en tiempo de

[73] *Ibidem*, lib. IX, cap. XIX, p. 519, cursivas de C. R.-V.

> necesidad. En ninguna parte he visto que alguno se mantenga por su hidalguía o nobleza tan solamente.[74]

Parecidos son los consejos brindados a la joven de origen noble, que debería tomar en cuenta para no desempeñar un trabajo que sólo correspondía a los pobres, a los no hidalgos: "porque andar a coger yerbas o a vender leña... ají verde o salitre a los cantones de las calles, esto en ninguna manera te conviene, porque eres generosa y desciendes de gente noble e hidalga".[75] Se señalan aquí diferencias sociales, pero además surge un punto interesante no indicado en el momento de hablar del calmécac de los hombres de Amantlan: no se mencionó que también ingresaran los hijos de la gente noble. Lo más importante es la referencia a la elaboración de los trabajos de pluma y otras artes mecánicas que podrían practicar los hijos de los señores de alto estrato social "para ganar de comer en tiempos de necesidad", pues implica la obligación de que hubiesen aprendido el "oficio" en el citado colegio, aunque Sahagún no mencione que haya habido una institución especial para ellos, como tampoco dijo que solamente los hijos de los amantecas ingresaban en el mes de tlaxochimaco.

Tenemos aquí otro aspecto oscuro que no es posible resolver por medio de los datos contenidos en las fuentes. Habrá que tenerlo en cuenta y evaluarlo en alguna ocasión por su posible utilidad para mostrarnos que también los hijos de señores que no pertenecían al barrio de Amantlan se educaron allí, a menos que en varios calmécac hayan tenido un "departamento" dedicado a la elaboración de los objetos de pluma, hecho que en ninguna parte se afirma.

Juan Bautista Pomar relata en forma muy breve, y no del todo clara, algunas actividades de los hijos de los nobles:

> Procuraban los nobles para su ejercicio y recreación deprender algunas artes y oficios, como era pintar, entallar en madera, piedra u oro, y labrar piedras ricas y dalles las formas y tallas que querían, a semejanza de animales, pájaros y saban-

[74] *Ibidem*, lib. VI, cap. XVII, pp. 343, 344.
[75] *Ibidem*, cap. XVIII, p. 347.

> dijas. Otros a ser cantoneros o carpinteros, y otros al conocimiento de las estrellas y movimiento de los cielos... y se entiende que si tuvieran letras, llegaran a alcanzar muchos secretos naturales; pero como las pinturas no son muy capaces tener en ellas la memoria de las cosas que se pintan, no pasaron adelante, porque casi en muriendo el que más al cabo llegaba, moría con él su ciencia.[76]

Este párrafo merece comentarios por todo cuanto está implicado en él. Primeramente, Pomar menciona casi todas las artes realizadas por los artistas prehispánicos, a excepción de la cerámica, e incluye otras más, no citadas por otros autores sino en forma general, y recalca la importancia del aprendizaje para los miembros de la nobleza, conforme se ha visto ya en los consejos que se daban a los hijos de señores citados por Sahagún. Por lo tanto, podemos reafirmar, hasta donde lo permiten las fuentes, que estas artes se aprendieron necesariamente en los calmécac, si relacionamos todo esto con las restricciones impuestas a los legos o a la gente del pueblo, que no tenían permitido hacer imágenes de deidades a menos que pertenecieran a una institución religiosa como estudiantes, o a un templo como sacerdotes o ministros.

Es necesario no confundir estos hechos. No se trataba de separar al pobre del noble, sino más bien a los que tuvieran habilidades de los que carecieran de ellas. Si el pobre ingresaba al servicio de los dioses y tenía habilidad manual, no tenía impedimento alguno para continuar su carrera artística y religiosa, y lo mismo vale para el noble: si carecía de habilidad, por muy noble que fuese, no se dedicaría al quehacer artístico aunque no por ello abandonaría el sacerdocio. Como dijimos, las normas religiosas impuestas por los sacerdotes a través de quién sabe cuántos siglos determinaban que los legos no podían tocar las figuras de las deidades; estas normas eran numerosas y abundan en las fuentes históricas, aun cuando no se les haya concedido la atención que merecen para comprender determinados aspectos de la vida indígena.

[76] Pomar, *Relación*, pp. 38-39.

Por otra parte, es extraña la afirmación de Juan Bautista de que, cuando moría un astrólogo, un sabio sacerdote, moría con él su ciencia, porque está en abierta contradicción con Sahagún y Durán, por ejemplo, quienes recalcaron que en los calmécac se aprendía la astrología por medio de libros escritos con caracteres y figuras y se hacía la historia del linaje de los señores y principales: estaban escritos los versos del canto, "divinos cantos", la doctrina de los dioses, las artes mecánicas y otras cuestiones más.

Tampoco es aceptable la opinión del autor de que los nobles aprendieron artes y oficios para su "recreación". Por todo lo que hemos examinado hasta este momento, el hecho de haber nacido en un estrato social elevado en manera alguna eximía a los hijos del cumplimiento de las normas establecidas. En las escuelas todos estaban sujetos a la misma disciplina impuesta por los maestros-sacerdotes y en los calmécac el arte no se estudiaba como recreación, sino como disciplina, y con una organización austera.

De todo esto podría desprenderse también la conclusión de que, por lo menos en el caso de los gobernantes, éstos no tenían tiempo de enseñar a sus hijos las artes mecánicas, debido a la índole de sus obligaciones, tanto más imperiosas cuanto más alto era su rango.

Las palabras de Pomar demuestran que los hijos de los nobles y señores estudiaban lo necesario para practicar las artes y que éstas se hallaban profundamente ligadas con la religión. De esta manera, entresacando de aquí y de allá, se va comprobando poco a poco que el aprendizaje del arte prehispánico, eminentemente religioso, sólo podía y debería ser realizado en las escuelas en especial destinadas para ello en los calmécac, aunque todavía sepamos poco de este tema, por lo parcas que son las fuentes y documentos.

En torno al mismo asunto, examinaremos ahora unas opiniones de Torquemada y de Clavijero. El primero, al estudiar los diferentes grados sacerdotales indígenas en uno de sus capítulos, habla de los que se elegían para el servicio de la diosa Cintéutl entre los totonacos y que eran como monjes segregados y apartados de los demás. Refiere que llevaban una vida "irreprehensible", virtuosa y casta. Pero lo importante está en que

> cuando alguno de ellos moría, elegíase a otro en su lugar, y no cualquiera sino aquel que era tenido y estimado por de buena y honesta vida y nunca se hacía esta elección en mozos, aunque los hubiese con las calidades dichas, sino en hombres ancianos y viejos que pasaban de sesenta años, *el cual había de haber sido casado y entonces viudo y libre del matrimonio.* El ejercicio de estos hombres singulares y recogidos era escribir por figuras muchas historias, las cuales, puestas en estilo y bien concertadas, las daban a los sumos sacerdotes, los cuales las referían después, en sus pláticas y sermones, a las repúblicas y pueblos.[77]

Encontramos ciertas contradicciones: Torquemada dice que los sacerdotes eran como monjes segregados –"eran castísimos y de vida irreprehensible"–, pero en ningún momento menciona que hayan sido casados y, por lo que se sabe, el sacerdote debía permanecer célibe toda su vida. Por ello es extraño que diga que deberían haber sido casados y haber enviudado, así como su insistencia en llamarlos monjes y llevar una vida de reclusión.[78]

Francisco Javier Clavijero encomia la importancia de la pintura de los códices prehispánicos, en comparación con los juegos, los bailes y la música, "que servían más al placer que a la utilidad", y en seguida agrega una opinión importante: "No así la historia y la pintura, dos artes que no pueden separarse en la historia mexicana, no siendo distintos sus historiadores de sus pintores, ni teniendo otros escritos sino sus pinturas, para conservar la memoria de sus sucesos."[79] No deja lugar a duda que el historiador y el pintor eran una misma persona y que su entrenamiento y educación tuvieron que desarrollarse en una institución educativa elevada como fueron los calmécac, aunque sea difícil saber si hubo alguno especialmente dedicado a escribir la historia o si, como es lo más probable, en cada uno de ellos se escribieron los códices, como ocurre en el caso de los totonacos, a quienes corresponde lo narrado por Torquemada. Además, para hacer la relación de los hechos me-

[77] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, lib. IX, cap. VIII, 181, cursivas de C. R.-V.
[78] *Idem.*
[79] Clavijero, *Historia*, lib. VII, p. 247.

morables, una historia pintada con "caracteres y figuras", se necesitaba estar compenetrado de multitud de informes de la vida civil, religiosa, política, militar, social y económica, hecho que difícilmente podía tener un hombre común, un *macehual*, a menos que hubiese pasado unos buenos años de su vida estudiando en el calmécac. Tampoco es razonable pensar que el tlacuilo o el artista de cualquier arte y el sacerdote fueran personas diferentes que combinaron sus esfuerzos para dar cima a una obra, ya que esto responde a nuestra manera actual de pensar, pero no a la rigurosa vida indígena prehispánica, sujeta a normas inviolables.

Clavijero menciona los diferentes tipos de códices indígenas: unos eran "meras imágenes y retratos de sus dioses, sus reyes, sus hombres ilustres, sus animales, sus plantas"; otros eran "puramente históricos, que contenían los sucesos de la nación". Asimismo, hace referencia a los códices "mitológicos, que encerraban los arcanos de su religión" y a los códigos "en los que se veían compiladas sus leyes, ritos y costumbres, los tributos", además de los astronómicos y cronológicos, que "llamaban tonalámatl, en que expresaban su calendario, la situación de los astros".[80] Líneas adelante externa dos opiniones interesantes: una, que eran muy rápidos para pintar sus obras, y la otra que en Tezcoco estuvo "la principal escuela de pintura".[81] Afirma también "el indecible cuidado que tenían los padres de instruir a sus hijos, los maestros a sus discípulos, y los ancianos a los jóvenes en la historia de su nación. Hacíanles aprender de memoria los razonamientos que no podía expresar el pincel",[82] con lo cual vuelve a confirmarse la relación indisoluble entre la historia y la pintura y, por lo tanto, con la escuela. Desgraciadamente no sabemos de dónde obtuvo informes tan importantes, pero no los inventó y tampoco son conjeturas, puesto que se está refiriendo a hechos concretos y conocidos de casi todos los historiadores contemporáneos.

Otra prueba más de la importancia del arte se halla en la lámina LVIII del llamado *Códice Mendocino*, confeccionada

[80] *Ibidem*, pp. 247-248.
[81] *Ibidem*, p. 248.
[82] *Idem*.

para describir el nacimiento de un niño. A la pintura se agregó un comentario que no concuerda con las investigaciones de fray Bernardino de Sahagún en torno al mismo asunto. El comentarista de la obra dice que cuando bañaban a la criatura le ponían en la mano una insignia, "que era el instrumento con que su padre de la criatura se ejercitaba, así como del arte militar o oficios, así de platero como de entallador, o cualquiera otro".[83] La versión de Sahagún no menciona cosa alguna de los oficios, pero explica con mayor acuciosidad el significado de los objetos necesarios para el "bateo, que era que le hacían una rodelita y un arquito a sus saetas pequeñitas, cuatro",[84] una para cada punto cardinal; también le hacían una rodelita de masa de bledos (huauhtli) y encima ponían un arco y saetas y otras cosas hechas de la misma masa. Pero si era mujer, le ponían alhajas mujeriles que "eran aderezos para tejer y para hilar, como era huso y vaso para hilar, etc., y su huipilejo y sus nagüas pequeñitas".[85] Agrega que las saetas y los dardos eran los instrumentos de la milicia y "recreaciones y regocijos del sol". Anteceden y prosiguen todos los ritos ceremoniales del bautizo que no viene al caso relatar, pues el aspecto fundamental está en la parte superior derecha de la lámina LVIII citada: frente a la partera están cuatro representaciones simbólicas, llamadas por el comentarista "insignias que representaban un oficio". Si se observa con cuidado, corresponden a una vasija o copa, una pluma con un pincel arriba y un cuadrete que tal vez represente una hoja de papel y en cuyo interior se observa el símbolo del *ílhuitl* pintado con el pincel, la última es un rodete en cuyo interior aparece el símbolo del oro (*teocuítlatl* o excremento divino). Si estas insignias denotaran los oficios, que corresponderían al ceramista, al amanteca, al pintor y al orfebre, debió existir una razón para que el tlacuilo las representara en el dibujo.

A nuestro modo de ver, el pintor sintetizó con estos elementos parte de las actividades esenciales de las escuelas prehispánicas, indicando cuatro de las artes fundamentales para el culto religioso y también el civil, pues los atuendos de los gobernan-

[83] *Códice Mendocino*, foto LVIII.
[84] Sahagún, *Historia*, lib. VI, p. 390.
[85] *Ibidem*, lib. VI, cap. XXXVII, p. 398.

tes tenían que ser confeccionados por gente especialmente dedicada a ello.[86]

En la mitad inferior de la lámina aparecen los padres de la criatura, el alfaquí mayor o sacerdote del calmécac y el "maeso de los muchachos", que sería el representante del telpochcalli. Estas cuatro figuras están simétricamente colocadas con relación al centro de la figura, ocupado por el niño en su cuna; quizá con esta disposición se quiso simbolizar la figura del Nahui Ollin, 4.Movimiento o 4.Temblor, que, en esencia, equivale a la representación de la era del mundo en que vivimos.

Si se recuerda ahora lo consignado por Sahagún acerca del ofrecimiento del hijo a cualquiera de las dos instituciones educativas, el alfaquí y el maeso (maestro) pasarían a ser los "padres espirituales e intelectuales del niño" que se encargarían de allí en adelante de la rígida educación del futuro servidor de los dioses o del Estado. En esta misma lámina no aparecen las imágenes de los dos "monasterios", pero sí en la LXII, donde el tlacuilo asentó los nombres de los ministros mayores para dar a entender su existencia (foto 7).

El hecho de que no se hayan registrado las actividades del pintor de murales o del escultor no quita que posiblemente formaran parte integral del entrenamiento religioso de los estudiantes y futuros ministros de los templos que, insistiremos, basados en lo dicho por los cronistas, eran los únicos autorizados para realizar las imágenes sagradas. Este hecho, de una importancia extraordinaria, tal vez no había sido tomado en cuenta porque estamos acostumbrados a juzgar al mundo indígena desde los puntos de vista y las normas del mundo occidental. Con toda razón expone Alfonso Caso que: "Una de las mayores dificultades con las que tropieza el investigador que trata de estudiar las antiguas civilizaciones, es su propio modo de pensar. Determinado por su educación europea corre constantemente el riesgo de admitir como evidente lo que sólo es el resultado de una costumbre, y rechazar como posibles aquellas soluciones que repugnan con su peculiar modo de ver y de pensar."[87]

[86] *Ibidem*, lib. IX, Adiciones, XV, p. 530.
[87] Caso, *Los calendarios*, p. 41.

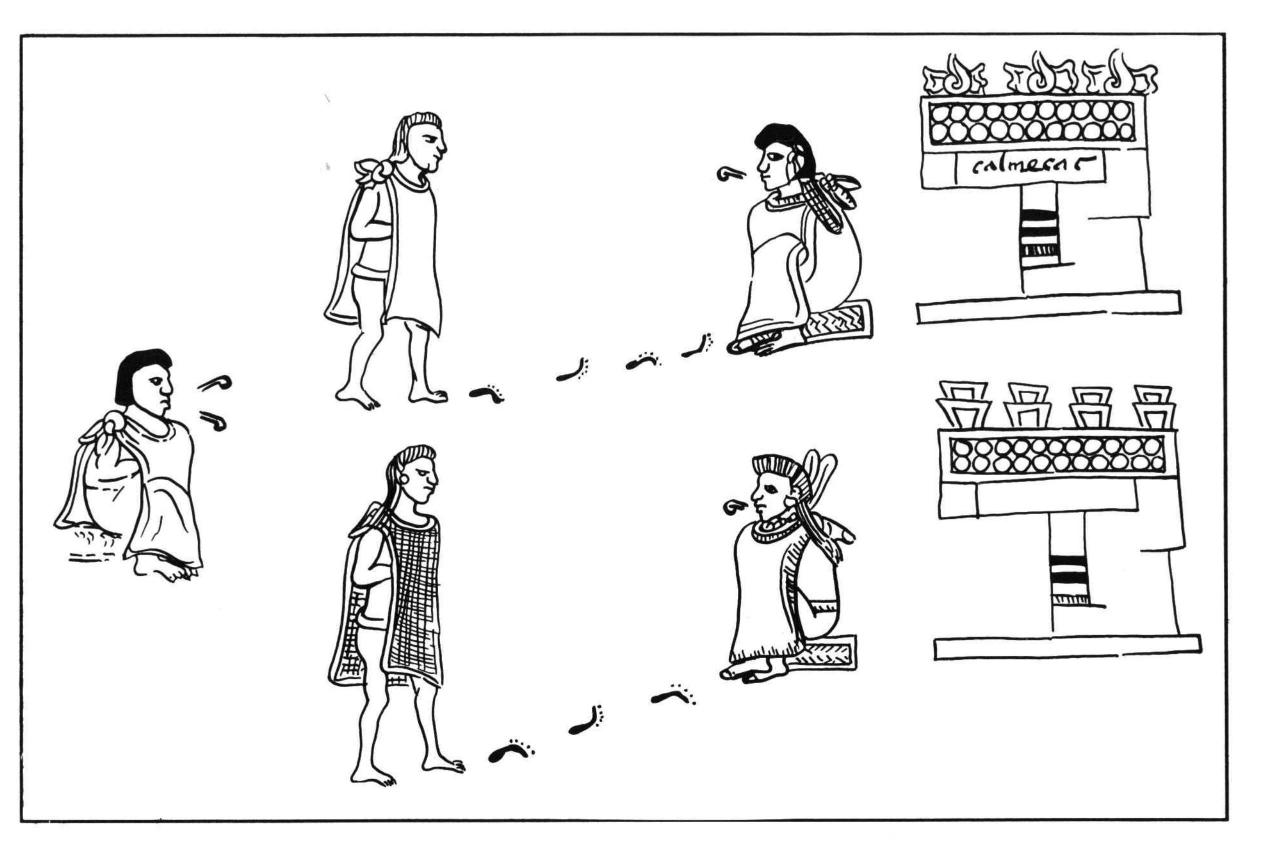


Foto 7. Imagen del calmécac y del cuicacalli, según el *Códice Mendocino*, lámina LXII.

En ese mismo sentido, Víctor Manuel Castillo Farreras, al hablar del "instrumental y la técnica", dice que

> algunos autores, impelidos quizá por el mero afán de comparar las antiguas culturas americanas con las de allende el Atlántico, han colgado a las primeras el marbete de primitivas. ¿Qué ocurre pues? Obviamente, lo que acontece es que ni todos los hombres ni todos los medios son los mismos: las circunstancias varían y hacen variar la utilización de los recursos y de las técnicas para su explotación; y por consecuencia los resultados deben ser de muy diferentes matices. Si no se toma en cuenta lo anterior, entonces no quedará más remedio que asombrarse del hecho de que en una cultura "primitiva" se realicen valores iguales o quizá de mayor cuantía que en otras más aventajadas.[88]

Otro error se registra también en la apreciación contemporánea del oficial precolombino productor de arte, un artífice en sí, ya que buen número de autores de nuestros días han considerado, de manara indiscriminada, equivalentes al artesano y al artífice, confundiendo a éste con el productor de objetos empleados en la vida cotidiana y debidos, aquí sí, al artesano. Cuando los historiadores del siglo XVI hablan del oficio se refieren al quehacer artístico. Para ellos arte y oficio son una misma cosa, pero no confunden el trabajo del artesano. Aquéllos son los responsables, concretamente, de construir los templos de los dioses y producir las pinturas murales, las esculturas, los códices, la orfebrería, la plumaria, la cerámica ritual, las mantas teñidas o pintadas y, en suma, todo objeto hoy considerado artístico, y entre los indígenas profundamente relacionado con el aspecto religioso, por lo cual su factura era vigilada y realizada tanto por los mancebos y doncellas que vivían en los "recogimientos" o monasterios de los templos, como por los sacerdotes-maestros. Así se crearon, por ejemplo, los códices o las esculturas con mensajes simbólico-religiosos extraordinarios, como la Piedra del Sol, la escultura de la Coatlicue, los murales de Teotihuacan y los menos "divinos" de Bonampak y de Cacaxtla, entre otros.

[88] Castillo Farreras, *Estructura económica*, p. 63.

El cultivo de la memoria por medio de las pictografías o mnemotecnia

Un asunto importante en la educación prehispánica fue el intenso cultivo de la memoria, adquirida por los estudiantes indígenas por medio del método que hoy recibe el nombre de audiovisual. Su influjo en las diversas etapas de la evangelización novohispana se hará patente en las actividades puestas en práctica en los conventos mendicantes, que se estudiarán en el capítulo siguiente.

Los maestros prehispánicos de los calmécac carecían del alfabeto, pero disponían de un método que lo suplía de manera suficiente para recordar todo aquello que formaba parte esencial de la vida indígena; se trata del empleo de figuras, coloridas o no, que significaban determinados hechos. Poseían también un lugar especial para conservar sus "libros", el Amoxcalli, donde los *amoxhuaque* (que quiere decir "hombres entendidos en las pinturas antiguas")[89] se encargaban de guardar los hechos sobresalientes de su historia escritos por los maestros-sacerdotes y a los que recurrían para que los alumnos aprendieran cuanto se consideraba necesario. A éstos se refiere Sahagún cuando describe cómo el niño recibía un sabio consejo de su padre antes de ingresar al calmécac: "también hijo mío, has de tener mucho cuidado de entender los libros de nuestro señor; allégate a los sabios y hábiles y de buen ingenio".[90]

Estos caracteres gráficos llamaron la atención de conquistadores como Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo. Aquél fue el primero en dejar constancia por escrito del empleo de esos libros de pinturas, pues en una carta suya, fechada el 30 de octubre de 1520, relata a Carlos V que los "indígenas tienen caracteres y figuras escritas en el papel que hacen por donde se entienden".[91] Bernal Díaz refiere que "tenían muchos libros de su papel cogidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla".[92]

[89] Sahagún, *Historia*, lib. X, cap. XXIX, p. 610.
[90] *Ibidem*, lib. IV, cap. XL, p. 404.
[91] Cortés, *Cartas de relación*, p. 54.
[92] Bernal Díaz, *Historia*, t. 1, p. 143.

Según Miguel León-Portilla, los glifos indígenas se pueden clasificar en "cinco clases principales: numerales, calendáricos, pictográficos, ideográficos y fonéticos".[93] Explica también el significado de cada uno y asienta que su conocimiento es "indispensable para comprender la forma indígena para concebir la historia. Es más, sin esto tampoco podría entenderse la forma sistemática como se transmitía la Itoloca, en los diversos centros nahuas de educación de los siglos XV y XVI".[94]

Estas formas de expresión fueron estudiadas por los primeros franciscanos, al echarse a cuestas la tarea de conocer los misterios de la vida indígena, una vez que aprendieron la lengua náhuatl, con el objeto de destruir la religión prehispánica y difundir la fe cristiana. Sus primeras investigaciones los pusieron en contacto con los libros pintados y con la forma de realizarlos. Aunque muchas de estas obras sucumbieron en la hoguera por haber sido consideradas objetos idolátricos, otras pudieron salvarse, pues "no dejaron de quedar muchas escondidas que las hemos visto, y aun ahora se guardan, por donde hemos entendido sus antiguallas".[95]

Motolinía se interesó también por esas antiguallas en época temprana, como lo indican sus siguientes palabras: "si agora esta inquisición no se hubiera hecho cuasi luego a los principios que entramos a esta tierra se investigó",[96] y en varias ocasiones señala la necesidad de conocer la religión y el pensamiento prehispánicos para combatirlos con éxito. En tres ocasiones por lo menos relata cómo aprendió a leer los códices gracias a la plática que escuchó de un viejo maestro; en las tres relaciona también la memoria con los caracteres o dibujos. En la primera oportunidad afirma que "a causa de no tener letras sino caracteres e la memoria de los hombres es débil, algunas veces no se acordando bien son varios los viejos en la manera de declarar las cosas antiguas, ca [ya que] para bien entenderlas requiérese plática; pero de todas las opiniones y libros diré

[93] León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 54.
[94] *Idem*.
[95] Sahagún, *Historia*, lib. X, Relación del autor..., p. 583.
[96] Motolinía, *Memoriales*, p. 359.

aquí lo que por más verdadero he podido averiguar y colegir de los libros historiales".[97]

Aunque las primeras líneas no son muy claras, se deduce que, como la memoria de los hombres es débil, se le puede ayudar por medio de los libros con figuras, mas para poder entenderlas se necesita la explicación; indudablemente se puede deducir también que esas pláticas son las que escucharon los jóvenes estudiantes en las escuelas de los calmécac. No es ilógico pensar que Motolinía se convirtió en estudiante él mismo, al pedir que se le explicara el significado de las figuras que veía en los códices, como aparece en el siguiente párrafo: "Había entre ellos personas de buena memoria que retenían y sabían aun sin libro, contar y relatar como buenos biblistas o cronistas el suceso de los triunfos e linaje de los señores, y de éstos topé con uno a mi ver bien hábil y de buena memoria el cual sin contradicción de lo dicho, con brevedad me dio noticia y relación del principio y origen de estos naturales, según su opinión y libros."[98]

Aunque el hecho se puede poner en duda, por el tiempo en que sucedió, es obvio que el autor se "topó" con un maestro-sacerdote largamente educado en su juventud, pues gracias a su experiencia y a la memoria cultivada con las imágenes pintadas en los libros pudo explicarle a Motolinía, al igual que lo había hecho con los estudiantes de antaño para que supieran lo que se había escrito. Lo extraño es que ese viejo haya querido referirle los secretos de su religión; este suceso tuvo que ocurrir antes de 1542-1545, según se infiere de los años que anota en sus *Memoriales*, porque es en esos años cuando termina su libro. En la tercera mención, y a lo largo de dos nutridos capítulos, refiere sus investigaciones en Tezcoco; en uno de ellos hay un párrafo de enorme interés por su contenido:

> Estas y otras muchas leyes tenían estos naturales, que escribirlas todas sería muy largo hacer el proceso, con las cuales se conservaban y regían; y ansi las leyes como todas sus memorias, que escribían con caracteres o figuras a ellos muy inteligibles y a cualquiera de nosotros que las quiera mirar, con alguna

97 *Ibidem*, p. 5.
98 *Ibidem*, p. 9.

> plática, a pocas vueltas las entenderá. *Yo por las mesmas figuras voy sacando y escribiendo estas cosas que aquí digo*, y lo que dudo o no entiendo, por no errar pregúntolo a un buen maestro; y este modo de escribir por figuras y caracteres tuvieron antiguamente los muy sabios y antiguos egipcios.[99]

La referencia es tan clara que sobran los comentarios; sin embargo, subrayaremos que Motolinía escribió parte de su obra basado en la lectura de los códices y en lo que escuchó de un buen maestro, y cuando no entendía volvía a preguntar una y otra vez, como los antiguos estudiantes de las escuelas prehispánicas. De esta manera fue como los jóvenes pudieron adquirir esa memoria que sorprendió tanto a los evangelizadores, y el método mnemotécnico ha quedado mostrado por las palabras de fray Toribio.

No quisiera dejar este asunto sin antes comentar el hecho de que el historiador recopiló sus noticias poco tiempo después de la llegada de los primeros franciscanos en 1524, una vez que pudieron hablar el náhuatl, aprendizaje que debió ocuparles dos o tres años cuando más. Esto lo confirma el propio Motolinía cuando dice que durante los dos primeros años [1525 y 1526] poco salían del pueblo en que estaban, "*por saber poco de la tierra y de la lengua*".[100] En varias partes de su obra habla de lo que hicieron él y sus compañeros en los primeros cuatro años, de manera que se puede fijar con cierta exactitud el progreso de su aprendizaje del náhuatl, que era la lengua más difundida en los pueblos mesoamericanos. Motolinía refiere que los primeros matrimonios y las confesiones se celebraron entre el tercero o cuarto año de su llegada, de donde resulta que ese tercer año corresponde a 1527 y el cuarto a 1528. Esto indica que los indígenas que se casaban habían aprendido ya los fundamentos de la religión cristiana, pues de otra manera no podía efectuarse la ceremonia. No obstante, debieron realizarla sólo los jóvenes de la escuela conventual, y no adultos, y mucho menos si éstos habían sido sacerdotes, porque en cuatro años debió ser difícil que las generaciones mayores se convirtieran a la fe católica.

[99] *Ibidem*, p. 359, cursivas de C. R.-V.
[100] *Ibidem*, p. 118, cursivas de C. R.-V.

No puede uno referirse al cultivo de la memoria sin mencionar a fray Diego Valadés, por ser quien más pone de relieve la importancia del método indígena, puesto que debió conocerlo por medio de sus maestros, entre los cuales estuvo no sólo Pedro de Gante, sino también Motolinía. Incluso la obra de éste lo influyó en algunos aspectos, como cuando menciona el empleo de los jeroglíficos para expresar ideas a la manera de los egipcios, hecho referido por fray Toribio cuando Diego apenas era un niño estudiante en San Francisco, o sea unos treinta años antes de que se publicara la *Retórica cristiana* en 1572.

Por ese motivo Valadés dedica algunos capítulos de su obra a ensalzar el empleo de las figuras entre los indígenas para recordar hechos diversos. Afirma que fueron los franciscanos los que adaptaron ese método para enseñar la doctrina cristiana, y en su texto incluye una imagen para ilustrarlo, porque mostrar a sus lectores europeos una página con las figuras usadas por los evangelizadores, como las del catecismo de fray Pedro de Gante o algún otro, hubiera provocado una reacción poco favorable y quizás hasta negativa para los propósitos que perseguía al difundir la obra de sus hermanos. Quizá por ello adaptó el grabado de Ludovico Dolce, publicado en Venecia en 1562, para hacer comprender a los europeos, tan sensibles en este aspecto de la "belleza", que los indios utilizaban también un sistema de figuras para acrecentar la memoria, siglos antes que el italiano Dolce, pues resulta claro que si los mexicas lo empleaban seguramente habían heredado este sistema de pueblos anteriores a ellos.

El testimonio de Valadés es tanto más valioso cuanto que había sido amanuense de fray Pedro de Gante y más tarde profesor de dibujo y pintura en la escuela del maestro flamenco. Por estas razones tuvo la oportunidad de enterarse de los procedimientos aplicados en San José de los Naturales y en otras escuelas pueblerinas, así como de los resultados conseguidos por los frailes al adoptar el método audiovisual prehispánico, tan ensalzado por los franciscanos.

Según Esteban J. Palomera, estudioso de la obra de fray Diego y traductor de su *Retórica*, Valadés mostró "peculiar afición por este arte de memorizar; [y] ésta es una de las características más personales de su obra. Habla de la memoria como de

un tesoro en el que se encierran las ciencias aprendidas; ilustra la doctrina sobre el funcionamiento fisiológico".[101] Más adelante asienta cómo fray Diego, en "forma completamente nueva [*sic*] para los lectores europeos, [muestra] cómo se puede ilustrar el uso de la memoria artificial con el ejemplo de los indios del nuevo mundo",[102] quienes empleaban diversas imágenes y dibujos para aprender de memoria; asimismo recalca cómo los misioneros aplicaron este sistema para catequizarlos.[103]

Valadés sostiene que "hay dos clases de memoria; la natural y la artificial [...] la segunda era [la] usada por los indios occidentales en la explicación de sus negocios [... y cómo] se comunicaban unos a otros lo que querían por medio de figuras".[104] Afirma también el autor que "se acrecentará la memoria cultivándola a la manera que lo hacen los indios", pero en este caso lo relaciona con el aprendizaje de la religión cristiana y para ello "conviene que a ser posible, no transcurra ningún día sin que se aprenda de memoria algo, tomándolo de las Sagradas Escrituras o de los doctores ilustres".[105]

Al estudiar la enseñanza de la religión cristiana por medio de imágenes, examinaremos otras palabras del autor y haremos notar por qué los frailes se quedaron sorprendidos al captar la elevada capacidad que habían adquirido los jóvenes indígenas para memorizar con facilidad cualquier cosa, gracias a los métodos empleados en los calmécac, hecho que fue aprovechado de manera eficaz en las tareas de la evangelización novohispana.

[101] Palomera, *Fray Diego Valadés*, p. 33.
[102] *Idem*.
[103] *Ibidem*, pp. 66, 140, 306-308.
[104] *Ibidem*, p. 65.
[105] *Ibidem*, p. 308.

III. LOS FRAILES MENDICANTES Y LA EVANGELIZACIÓN DE LA NUEVA ESPAÑA

> A los principios, como hallamos que en su república antigua criaban los muchachos y las muchachas en los templos, y allí los disciplinaban y enseñaban la cultura de sus dioses, y la sujeción a su república, tomamos aquel estilo de criar a los muchachos en nuestras casas, y dormían en la casa que para ellos estaba edificada junto a la nuestra.
>
> Fray Bernardino de Sahagún
> *Historia general de las cosas de Nueva España*

Tres años después de la caída de la ciudad de México-Tenochtitlan en 1521 y por gestiones del conquistador Hernán Cortés, llegaron a la Nueva España los primeros doce franciscanos a las órdenes de fray Martín de Valencia, en 1524. Aunque les habían precedido fray Juan de Tecto, fray Juan de Ayora y fray Pedro de Gante y dos más cuyos nombres se desconocen, y que habían iniciado sus primeros trabajos en la ciudad de Tezcoco, lo que se puede considerar propiamente como la evangelización organizada no dio comienzo hasta que todos juntos, después de intercambiar opiniones, se repartieron en una primera fase ocupando cuatro sitios, que fueron México, Tlaxcala, Huejotzingo y Tezcoco, por ser las tres últimas las "provincias" más importantes por su desarrollo religioso, económico, social y político alcanzado por sus moradores. En 1526 llegaron los dominicos y los agustinos en 1533.

La labor de los frailes mendicantes en la Nueva España se puede resumir en tres puntos fundamentales: cristianización, educación y civilización de los indios. Tan profundamente ligados estaban estos aspectos que resulta difícil separarlos. Sólo

se podría cristianizar al indígena a base de convencerlo respecto a la "bondad" de la fe cristiana. Para que el indio comprendiera esto era necesario demostrárselo por medio de la razón, pero no podrían llegar a ello si no podían comunicarse con él.

En los primeros meses, los españoles creyeron que con destruir los edificios de las deidades y hacer pedazos las figuras de los ídolos "era todo hecho". Mas descubrieron que ese aparente fervor de los indígenas no pasaba de la apariencia, pues era mayor el número de los que "de noche se ayuntaban y llamaban y hacían fiestas al demonio con muchos y diversos ritos que tenían antiguos".[1] Cientos de años de veneración a los dioses no podían olvidarse fácilmente. Por otra parte, los sacerdotes indígenas no eran gente común a la que podía convencérsele con facilidad; fueron, por el contrario, individuos bien educados tras largos años de estudio y sus creencias necesariamente habían arraigado profundamente. Esos sacerdotes, llamados demonios, alfaquíes, sátrapas y papas, también fueron los educadores, maestros y consejeros de los que dirigían el destino de los pueblos. ¿Cómo podían entonces extirpar esas creencias si no podían argumentar en contra de ellas, si carecían de los medios para comunicarse con sus tercos feligreses? Con toda razón afirmó fray Toribio de Benavente, Motolinía, que "no bastaban [poder y] saber humano para los destruir y destirpar, por los cuales era muy duro dejar lo de tanto tiempo acostumbrado y en lo que se había envejecido".[2] Las raíces eran demasiado profundas para ser cortadas fácilmente; por lo tanto, si los frailes querían implantar la fe cristiana tenían que saber antes las lenguas mesoamericanas.

De esta manera, a poco de su llegada solicitaron la ayuda del conquistador Hernán Cortés, quien dio la orden a los caciques y señores indígenas para que ayudaran a los frailes a edificar los conventos que les eran necesarios. Allí establecerían sus escuelas, en las que recogerían a los hijos de la nobleza indígena, en tanto que los hijos de los plebeyos recibirían su educación en el exterior de los edificios, en el atrio, y, desde luego, sería menos avanzada. Por medio de sus alumnos aprenderían también el idioma náhuatl para entenderse entre sí.

[1] Motolinía, *Memoriales*, p. 38.
[2] *Ibidem*, p. 39.

Aprendizaje de las lenguas nativas

Para convertir y educar al indígena, los evangelizadores tenían que comunicarse con él. "La lengua –según dijo Motolinía– es menester para hablar, predicar, conversar, enseñar y administrar todos los sacramentos; *y no menos el conocimiento de la gente.*"[3] El autor hizo notar también la importancia de la lengua indígena más difundida "y entre todas las de... la Nueva España, la de los nahuales o de náhuatl [porque] es como latín para entender las otras".[4] Tan importante fue este aprendizaje que alguno de los primeros doce misioneros preguntó a fray Juan de Tecto: "...qué era lo que hacían y en qué entendían. A lo cual el fray Juan de Tecto respondió: aprendemos la teología que de todo punto ignoró San Augustín, llamando teología a la lengua de los indios y dándoles a entender el provecho grande que de saber la lengua de los naturales se había de sacar".[5]

Mendieta dice que: "Al cabo de medio año que estos apostólicos varones habían llegado, fue servido el Señor de darles lengua para poder hablar y entenderse razonablemente con los indios. Los primeros que salieron con ella fueron fray Luis de Fuensalida y fray Francisco Jiménez."[6]

Es difícil que así haya sido, porque medio año es un tiempo increíblemente corto y la opinión de Mendieta poco fiable, pues fray Gerónimo arribó en 1554 a la Nueva España. En contra de esta afirmación están otras palabras de Motolinía, quien llegó en 1524 junto con once compañeros, más acordes con la realidad y de mayor crédito. Como dijimos páginas atrás, fray Toribio atestigua que durante los primeros dos años después de su llegada: "poco salían los frailes del pueblo por saber poco de la lengua".[7] Este periodo correspondería a 1525 y 1526 y durante él habrían aprendido lo suficiente para comunicarse con los pobladores, pues el mismo historiador asienta que la casa de Cuernavaca, que fue la quinta, se fundó "el segundo año de su

[3] *Ibidem*, p. 125, cursivas de C. R.-V.
[4] *Ibidem*, p. 228.
[5] Mendieta, *Historia*, p. 606.
[6] *Ibidem*, 224.
[7] Motolinía, *Memoriales*, p. 118.

venida", o sea en 1526, y en el lugar bautizaron ya a muchos niños de la zona.[8] El hecho importante es que se puede tomar 1526 como una de las fechas claves para el inicio organizado y consistente de la evangelización, pues hay otros datos que lo confirman. Así, por ejemplo, el primer matrimonio formal se celebró en Tezcoco el 14 de octubre de 1526, en la persona de "don Hernando [de Pimentel], hermano del señor" de dicha población, junto con otros siete jóvenes que se habían educado en el convento de Tezcoco.[9]

Como el matrimonio y el bautismo no se celebraba si los presuntos convertidos no sabían los fundamentos doctrinales, esto quiere decir que para casar a esos jóvenes los franciscanos ya hablaban el náhuatl y los habían adoctrinado. El autor confirma lo anterior dos párrafos adelante al escribir: "pasaron tres ó cuatro años en que *casi no se velaban, sino los que se criaban en la casa de Dios*, ni señores ni principales, ni macehuales".[10]

Esto se debía a varias razones, entre ellas la poligamia practicada por los miembros de los estratos superiores de la sociedad. El asunto del matrimonio entre los indígenas preocupó bastante a los frailes, ya que no podían permanecer ante él con los brazos cruzados, además de que era un quebradero de cabeza porque no sabían si había existido una especie de ceremonia legal en las costumbres indígenas. Movido por tan arduo problema, Motolinía se dedicó a investigar en diversas regiones y en su obra dedica cinco largos capítulos en los que va desmenuzando paso a paso todo cuanto al asunto se refiere. Afortunadamente estamos en la posibilidad de fijar con cierta exactitud la época en que se iniciaron estas investigaciones. Según Torquemada, fray Toribio "súpolo muy de raíz y averiguadamente, porque con los demás primeros religiosos de aquellos tiempos, trabajaron con grande solicitud para saber los grados en que contraían su contrato natural [de] matrimonio y para ver como debían proceder en el cristianísimo [sacramento]."[11]

[8] *Ibidem*, p. 120.
[9] *Ibidem*, p. 146.
[10] *Ibidem*, p. 149, cursivas de C. R.-V.
[11] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 240.

La poligamia y el matrimonio cristiano

La costumbre de los señores indígenas de tener decenas de mujeres provocó la reacción de los frailes, quienes de inmediato se dedicaron a combatir la poligamia. Esto ocurrió en fecha muy temprana, tal vez desde 1526, y las investigaciones de Motolinía fueron fundamentales para ello.

Mendieta y Torquemada refieren que, a partir de 1524, Hernán Cortés y tres o cuatro "letrados" se "ayuntaron" con los franciscanos para discutir qué podía hacerse con el fin de erradicar la poligamia acostumbrada por los gobernantes y señores principales, pero "como faltaba la experiencia y la lengua de los indios... para hacer con ellos las averiguaciones que convenían no se resolvieron en cosa alguna".[12]

La situación continuó hasta "que llegó a México el primero y buen obispo D. Fr. Juan de Zumárraga el año de veintiocho" (1528) y de los alegatos surgió la opinión de que entre los indios no había casamiento. Sin embargo, "los frailes que tenían experiencia de los indios... decían lo contrario, que los indios tenían legítimo matrimonio".[13] A pesar de estos conocimientos no se les concedió atención. Incluso se pidió consejo a España y a Roma para resolver el espinoso problema, a consecuencia de la costumbre de los señores que no se resignaban a tener una sola mujer, lo cual redundaba en perjuicio de los pobres, que no hallaban con quien "se casar", pues hubo "algunos que tuvieron a ciento, ciento cincuenta y hasta doscientas mujeres, y para esto se robaban cuasi a todas las hijas de los principales... y ansí lo que a unos abundaba a otros faltaba [colocando a] los religiosos en gran perplejidad para dar medio o poner remedio en que principiase el matrimonio entre los viejos".[14] Fruto de todas esas preocupaciones son los cinco capítulos que destinó Motolinía para esclarecer el asunto y concluye que ha "procurado e inquirido saber y poner aquí los ritos y ceremonias que... usaban acerca del matrimo-

[12] Mendieta, *Historia*, p. 302.
[13] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 195.
[14] Motolinía, *Memoriales*, p. 320.

nio… e no hay quien dubde, ni dubdamos que esta es infalible conclusión afirmativa".[15]

En más de tres ocasiones refiere haberlo investigado en Tezcoco, pero también en México, Michoacán, Tlaxcala y La Mixteca, así como entre los "otomis, pinoles y mazatecas", hecho que revela el amplio conocimiento que tuvo acerca de las costumbres prehispánicas. Aunque queda fuera de nuestros propósitos analizar estos capítulos, hay un pequeño párrafo que es pertinente examinar porque induce a pensar que este esfuerzo lo realizó Motolinía a mediados de 1527, durante su primera estancia como guardián del convento de Tezcoco, donde permaneció hasta el 18 de abril de 1529, fecha en que pasó a ocupar el mismo cargo en el convento de Huejotzingo. Volvió nuevamente a Tezcoco unos ocho años más tarde y permaneció allí hasta el 15 de junio de 1539.[16]

Sobre esta base, se puede creer que su investigación acerca del matrimonio debió iniciarla incluso antes de su primera estancia (1527) y continuarla varios años, puesto que no era asunto que admitiese dilación. Ya se dijo que el primer matrimonio cristiano se realizó el 14 de octubre de 1526, precisamente en la ciudad de Tezcoco, en la persona de Hernando de Pimentel, hermano del señor de dicha ciudad. Aunque Motolinía relata esta celebración, no se incluye entre los asistentes a ella. Sin embargo, O'Gorman[17] conjetura que su presencia pudo ser posible dada la solemnidad del primer matrimonio novohispano que contraía un indígena, aparte de ser uno de los misioneros que investigaba y escribía sobre asunto tan importante. Debe recordarse también que la reunión con fray Juan de Zumárraga en la que se trató acerca del matrimonio se realizó en 1528; por ello, es posible que Motolinía debió de estar presente en tan importante junta.

Como resultado de sus estudios sobre este asunto, en otra parte de su libro fray Toribio escribe cómo educaron a los indígenas por medio de una imagen del "árbol de la consanguinidad", pintado sobre tela o en papel de amate y más tarde en los

[15] *Ibidem*, p. 326.

[16] O'Gorman, "estudio crítico", "apéndice", "notas" e "índice", en Motolinía, *Memoriales*, p. CV.

[17] *Ibidem*, pp. CV, 320.

muros conventuales. Esta imagen fue diseñada especialmente para que "los principales señores de esta tierra" tomasen conciencia del significado del matrimonio cristiano, pues entonces sólo se casaba a los "que se criaban en la casa de Dios".[18]

Los frutos de la enseñanza por medio del árbol de la consanguinidad se empezaron a ver "y poco a poco, de cinco a seis años a esta parte [¿1532-1533?], comenzaron algunos a dejar la muchedumbre de mujeres y repartir con sus criados y con otros".[19] Acerca de cómo se valieron de ese árbol lo dice el propio cronista en la siguiente forma:

> Para no errar ni quitar a ninguno su legítima mujer, y para no dar a nadie, en lugar de mujer, manceba, había en cada parroquia quien conocía a todos los vecinos, y los que se querían casar venían con todos sus parientes [...y] era cosa de verlos venir, porque muchos de ellos traían un hato de mujeres e hijos como de ovejas, y despedidos los primeros venían otros indios que estaban muy instructos en el matrimonio y en el árbol de la consanguinidad y afinidad; a éstos llamaban los españoles, licenciados, porque lo tenían tan entendido como si hubieran estudiado sobre ello muchos años.[20]

Desgraciadamente no se conserva un mural con la imagen de un árbol en convento alguno, pero existieron y así lo afirma fray Juan de Torquemada cuando dice que alcanzó a ver todavía uno de ellos "que para los parentescos lo tenían pintado, y yo conocí uno en la capilla de San José, entre otras pinturas de los sacramentos".[21] Mendieta pasó por alto este asunto.

Un ejemplo importante es la pequeña figura de un arbusto que se encuentra en el grabado de fray Diego Valadés relativo a la evangelización en el atrio, donde se alcanza a ver que un misionero, con una pequeña vara en la mano, señala el árbol al grupo de indígenas reunidos frente a él (foto 8), y Valadés explica el significado en la siguiente forma: "De este modo se instruye el examen de los que quieren contraer matrimonio. Los

[18] *Ibidem*, p. 142.
[19] *Ibidem*, p. 149.
[20] *Ibidem*, p. 150.
[21] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. II, p. 193.

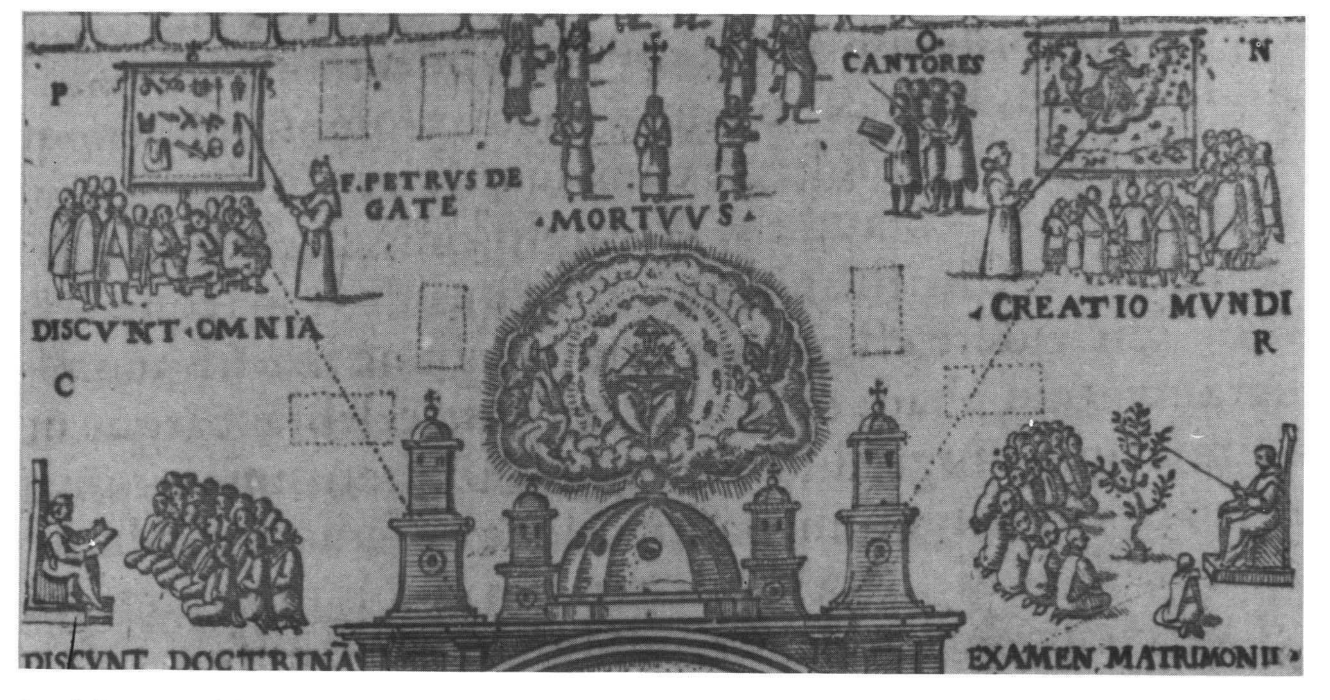


Foto 8. Fragmento del grabado de fray Diego Valadés, en el que se observa la figura del árbol de la consanguinidad para enseñar el significado del matrimonio. Arriba y a cada lado, dos frailes enseñan a los fieles por medio de las figuras pintadas en un lienzo.

que se encuentran alrededor ocupan el lugar de testigos, quienes recorren el linaje de ambos, tanto por su línea ascendente como por la descendente, en el árbol del parentesco o consanguinidad. Este árbol lo tienen arreglado conforme a sus costumbres, y es una cosa digna de verse..."[22]

El problema de la poligamia no se resolvió de inmediato, y si los indígenas adultos se mostraron firmes en sus intenciones no menor fue la tenacidad de los misioneros. Lejos de darse por vencidos, intensificaron sus esfuerzos y aplicaron aquí lo que ya se había hecho en la España judía y musulmana: recogieron a los niños hijos de principales, nobles y gobernantes, aunque sin abandonar a los hijos de la "gente común" y mucho menos olvidar a los sabios indígenas, porque su influjo sobre la población era evidente y además trataban de contrarrestar las prédicas de los cristianos intrusos. Mas si en la península se conocían a fondo las religiones hebrea y musulmana, en cambio aquí la indígena les era desconocida; tenían, por lo tanto, que vencer y convencer en alguna forma a los pobladores y lo más pronto que fuera posible para erradicar la idolatría. Por ello era imperioso el conocimiento de la religión ancestral, sus ritos, dioses, fiestas, costumbres, en suma todo aquello que constituía el pensamiento religioso.

Antes de proseguir considero necesario e interesante citar en este momento unas palabras del doctor Antonio Garrido Aranda, ya que están relacionadas con el trabajo de los evangelizadores novohispanos. Haciéndose eco de una hipótesis de Robert Ricard, afirma con toda razón que los misioneros aplicaron un sistema que ya se había puesto en práctica en el proceso de cristianización de los moriscos de Granada, sólo que "los estudios en esta línea no han sido abundantes, dándose siempre por sentado que el procedimiento y metodología de los misioneros en Nueva España, ante lo novedoso de la experiencia, era el ideal apostólico, en el contexto de la iglesia primitiva".[23] Paso a paso señala las semejanzas que hubo entre los métodos granadinos novohispanos. Menciona igualmente algunas diferencias y señala la im-

[22] Palomera, *Fray Diego Valadés*, pp. 146-147.
[23] Garrido Aranda, *Moriscos e indios*, p. 10.

portancia que tuvo el "Primer Concilio" mexicano de 1555, el cual, según su opinión, tuvo como antecedente inmediato el celebrado en Guadix el año anterior, y destacó lo siguiente: "*los concilios y sínodos indianos fueron columna vertebral de la organización eclesiástica secular, y de donde emanaron los movimientos hacia una sistemática evangelización del indígena*".[24]

Coincido con varias de sus opiniones, pero este texto me parece muy discutible, incluso alejado de la realidad, pues los misioneros mendicantes, especialmente los franciscanos, se habían adelantado en unos veinticinco a treinta años por lo menos a las disposiciones conciliares de 1555. Podría aceptarse que influyeron mucho en la actividad de los sacerdotes seculares, tan protegidos por el segundo arzobispo de México, fray Alonso de Montúfar, pero no en lo que se refiere a los frailes. Más aun, podría afirmarse que aquellas disposiciones y la presencia de los sacerdotes seculares vinieron a contrarrestar la actividad misional y oponerse a muchas de las costumbres y normas establecidas por los evangelizadores, que se basaban en el profundo conocimiento que para la fecha del Concilio celebrado treinta años después de su llegada tenían ya del mundo indígena. Incluso, "la sistemática evangelización del indígena" a que se refiere el autor fue iniciada sólo y únicamente por los frailes, pero no por el clero secular. Hasta puede decirse que, con la secularización, el indígena quedó desamparado en los siglos siguientes, convertido en un individuo ritualista extrovertido.

El trabajo del doctor Garrido es importante por las nuevas luces que aporta al conocimiento de algunos aspectos de la evangelización novohispana, como una continuación de las experiencias conseguidas en la conversión de los moriscos, con las variantes naturales que surgieron aquí al enfrentarse dos civilizaciones tan dispares. Si efectivamente hubo poca novedad en los procedimientos tradicionales puestos en práctica al principio, incluso en la necesidad de aprender las lenguas –como allá el hebreo o el árabe–, aquí surgieron otros obstáculos de naturaleza distinta, y el principal fue la religión indígena, de la cual no sabían absolutamente nada, así como la excelente educación y preparación que habían recibido los indígenas de las clases altas.

[24] *Ibidem*, p 98, cursivas de C. R.-V.

De allí que la destrucción de los ídolos y de los templos sería insuficiente mientras no se destruyera el fundamento religioso que sustentaba las costumbres y el pensamiento de los naturales de la Nueva España. Por lo tanto, fue necesario ir al fondo de los hechos, y esto es precisamente lo que hicieron los franciscanos, al conceder una importancia extraordinaria a la educación de la juventud. Tampoco en este aspecto hubo novedad respecto a lo realizado con los moriscos, puesto que también allá se separó a los hijos de los padres, pero aquí el desarrollo fue distinto por ese desconocimiento de las creencias de los nativos. Sin el conocimiento de la religión ancestral el esfuerzo evangelizador no podría realizarse de manera cabal. En este aspecto fue donde más deben de haber influido los jóvenes indígenas, pues seguramente los sacerdotes-maestros se mostraron, y con toda razón, renuentes a dar cualquier informe que redundaría en perjuicio de sus convicciones.

De alguna manera tendrían que resolver los frailes este obstáculo. Si los viejos nada les dirían, podría ocurrir lo contrario con los jóvenes.

Los jóvenes, primeros informantes de la religión indígena y la civilización mesoamericana

Ante el rechazo y la resistencia de los indígenas adultos, especialmente los sacerdotes, para aceptar las predicaciones de los misioneros, éstos se dedicaron a convertir primero a niños y jóvenes. Este hecho puede considerarse uno de los mayores aciertos de los franciscanos (adoptado más tarde por dominicos y agustinos). Así lo atestiguan los historiadores de aquella época. Mendieta escribió al respecto lo siguiente: "De cómo esta conversión de los indios fue obrada por medio de niños, conforme al talento que Dios les comunicó",[25] y, gracias al menor arraigo de la religión prehispánica en ellos, fueron convencidos con cierta facilidad. El conocimiento de las creencias ancestrales era urgente. Por esta razón establecieron, incluso antes de

[25] Mendieta, *Historia*, p. 221.

que estuviera terminado el edificio del convento, las escuelas monásticas para educar a los niños y a los jóvenes en chozas provisionales que les construyeron los indígenas.

De acuerdo con los relatos de los cronistas franciscanos, tales conocimientos empezaron a provenir de los jóvenes educados por ellos, y no hay razón para dudar de su veracidad. Pienso, además, que las investigaciones acerca de lo prehispánico tuvieron que realizarse, por imperiosa necesidad, desde los primeros años de la evangelización, ya que los frailes no podían evadir ni dejar a un lado este asunto que retardaba la implantación de la religión cristiana y se oponía a los esfuerzos de los misioneros. A causa de la persistencia de la idolatría, los frailes no podían conformarse con tener conocimiento de las celebraciones que se escenificaban al amparo de la noche o de la distancia, y recurrían a los niños para que les informaran de los ídolos escondidos aquí y allá. Era necesario saber más de la religión indígena para combatirla. Sahagún relata en pocas palabras las medidas que tomaron: "Necesario fue destruir todas las cosas idolátricas, y todos los edificios idolátricos, y aun las costumbres de la república que estaban mezcladas con ritos de idolatría y acompañadas con ceremonias idolátricas, lo cual había en casi todas las costumbres que tenía la república con que se regía, y por esta causa fue necesario desbaratarlo todo y ponerles en otra manera de policía, que no tuviese ningún resabio de cosas de idolatría."[26]

Ciertas palabras de Motolinía indican que los sacerdotes indígenas tampoco les informarían. Durante sus intentos por conocer el pensamiento ancestral, se enteró de que los indígenas creían que en el mundo habían ocurrido cuatro etapas y que se vivía actualmente en la quinta era, la del Quinto Sol, la cual acabaría por graves terremotos que destruirían al ser humano. Al interrogar a los sacerdotes acerca de las "edades del mundo, según los sabios de esta tierra de Anáhuac", tropieza con un asunto bastante complicado, "porque aun para sacar a la luz lo que ha sucedido en esta última edad, ha habido mucha dificultad y trabajo para sacar las flores entre las muchas espinas de

[26] Sahagún, *Historia*, lib. IX, Relación del autor, p. 579.

fábulas y ficciones y diabólicas ceremonias y abusiones y hechicerías",[27] y en seguida intercala un comentario que confirma lo dicho acerca de que los primeros informes sólidos provinieron de algunos jóvenes –y no de los niños, porque éstos no podían saberlo, dada su corta edad, y mucho menos de los sacerdotes, conforme podrá deducirse de las palabras que subrayamos– y señala cómo estas indagaciones las iniciaron poco después de su llegada:

> Tomando al propósito de la cuenta de los años y tiempos de esta quinta edad, adviértase a ella, y tenga memoria, pues con trabajo y dificultad se ha sacado, si agora esta inquisición no se hubiera hecho cuasi luego a los principios que entramos en la tierra se investigó, *entonces los naturales no lo osaban decir ni bien declarar*, y esto era con intento de [que] *sabidos los ritos y ceremonias consultados* [se habría de] *predicar contra ellos* [por los frailes], e agora ya se va todo olvidando, que apenas hay quien sepa declarallo sino a pedazos y otros de oídas, que con oír a unos y a otros se ha alcanzado a saber y concordar muchas cosas que parecían contradecirse y variar.[28]

En vista de que Motolinía indica claramente cómo esas investigaciones sobre lo prehispánico se hicieron "casi luego a los principios" de haber llegado, y cómo los indígenas se negaban a informarles algo por las consecuencias en su contra que ello implicaba; conjeturamos que debieron iniciarlas en cuanto pudieron hablar la lengua náhuatl –quizás entre 1526 y 1530–, para ir sacando "las flores de entre las muchas espinas", como tan bellamente lo ha dicho Motolinía para calificar los informes obtenidos. Sin embargo, ese "agora ya se va todo olvidando" más bien indicaría la cautela de los sacerdotes nativos y no su conversión al cristianismo. Por otra parte, estas palabras han servido para culpar a Motolinía de ingenuidad al considerar que él daba por sentado que la religión prehispánica se había desterrado, lo cual no es admisible en un hombre que dedicó parte de su vida a estudiar el pasado del indígena para conocer

[27] Motolinía, *Memoriales*, pp. 388-389.
[28] *Ibidem*, p. 384, cursivas de C. R.-V.

su modo de pensar y convertirlo. Que haya cometido errores, él mismo lo confiesa en su obra, pero ese calendario que causó tanta irritación en Sahagún no se debe a Motolinía, como acertadamente opina O'Gorman.[29] Se trata de una pieza separada que, por azar del destino, entre el ir y venir del manuscrito, alguien pudo incluirlo en el libro de fray Toribio. Además, como afirma O'Gorman, la letra es distinta y contiene un enorme número de faltas en la escritura del náhuatl, defecto que no puede haber cometido Motolinía, que conoció esa lengua a la perfección. Bustamante García[30] opina que ese "calendario índico" no podría ser de Motolinía, como piensa Baudot; tampoco puede ser de fray Francisco de las Navas, porque no hay concordancia con su texto. De esta manera persistirá la incógnita.

Los niños muy pequeños no tenían conocimientos o los que poseían eran muy superficiales, pues en el momento de ocurrir la caída de Tenochtitlan acababan de nacer; otros, más grandecillos, habían asistido escasamente un año o dos a la escuela, pero tomaban parte en los ritos ceremoniales, como lo dice el mismo autor al escribir lo siguiente: "andan bailando algunos muchachos y niños, hijos de principales, de siete y ocho años, que cantan y bailan con los padres".[31]

El relato de un suceso que tuvo lugar en Tlaxcala hacia 1525, que "fue el primer año que los frailes menores poblaron en la ciudad de Tlaxcala", confirma nuestra idea de que los conocimientos de lo prehispánico provinieron de jóvenes y no de niños. Los pequeñuelos que se educaban en el monasterio mataron a un indio porque iba vestido con las insignias del dios Ometochtli, pero como no supieron identificarlo porque aún no habían estudiado en el calmécac para saber de quién se trataba, tuvieron que preguntar a los que seguían al sacerdote quién era ese dios, a lo que les respondieron que era el "dios Umotohtli". Los niños arguyeron que no "era dios sino diablo, que os miente y engaña".[32] Aunque Motolinía no indica las edades, es obvio que debieron ser cortas: digamos entre los seis y los siete años. El mis-

[29] O'Gorman, "estudio crítico", "apéndice", "notas" e "índice", en Motolinía, *Memoriales*, p. 54.

[30] Bustamante García, *Fray Bernardino de Sahagún*, pp. 312, 471.

[31] Motolinía, *Memoriales*, p. 384.

[32] *Ibidem*, pp. 249-250.

mo autor relata también otros dos hechos ocurridos ese mismo año de 1525, uno en Tlaxcala y otro en Tezcoco. En cuanto al primero refiere que "luego casi a la par en Tlaxcallan comenzaron a derribar y destruir ídolos, y a poner la imagen del crucifijo, y hallaron la imagen de Jesucristo crucificado y de su benditísima madre puestas entre sus ídolos a hora que los cristianos se las habían dado, pensando que a ellas solas adorarían; o fue que como ellos tenían cien dioses, querían tener ciento y uno; pero bien sabían los frailes que los indios adoraban lo que solían".[33]

Respecto al segundo, escribe que "estábase la idolatría tan entera como de antes, hasta que el primero día del año de 1525... en Tezcoco, adonde había los más y mayores teocallis [se dio] la primera batalla al demonio... [destruyendo templos e ídolos y] mientras esto no se quitase aprovecharía poco la predicación y el trabajo de los frailes sería en balde".[34]

Resulta claro que, ante la destrucción de las estatuas y los recintos de los dioses por los evangelizadores, no serían los sacerdotes quienes proporcionarían informes acerca de los secretos que tan celosamente guardaban porque, como vuelve a informar Motolinía, "a ellos les era gran fastidio oír la palabra de Dios, y no querían entender en otra cosa sino en darse a vicios y pecados, dándose a sacrificios y fiestas... y dando de comer a los ídolos su propia sangre".[35]

No es Motolinía el único que se preocupó por querer saber tan pronto como fuera posible las creencias de los mesoamericanos. Sahagún señala igualmente: "En este tiempo, *como aún los religiosos no sabían la lengua de estos naturales*, como mejor podían instruían a los indios hábiles recogidos, para que ellos predicasen delante de los religiosos, al pueblo."[36] Un poco más adelante, indica cuán importantes fueron los conocimientos que empezaron a adquirir de ellos. Primeramente dice:

> A los principios ayudáronnos grandemente, así los que criábamos en las escuelas, como los que se enseñaban en el patio porque como al tono de lo antiguo criábamos los hijos de los prin-

[33] *Ibidem*, p. 35.
[34] *Ibidem*, pp. 34-36.
[35] *Ibidem*, p. 32.
[36] Sahagún, *Historia*, Relación del autor, lib. X, p. 579.

cipales dentro de nuestras escuelas... estos muchachos sirvieron muchos en este oficio [destrucción de los ídolos]... los de dentro de casa ayudaron mucho más, para destripar los ritos idolátricos que de noche se hacían... hemos recibido y aún recibimos en la plantación de la fe en estas partes grande ayuda y *mucha lumbre* de aquellos a quienes hemos enseñado la lengua latina... trabajando con ellos dos o tres años, vinieron a entender todas las materias del arte de la Gramática, [a] hablar latín y entenderlo, y a escribir en latín, y aun a hacer versos heroicos... yo fui el que los primeros cuatro años con ellos trabajé y los puse en todas las materias de latinidad... como vieron que esto iba delante, comenzaron así los seglares como los eclesiásticos... a poner muchas objeciones contra él, para impedirlo...[37]

Los años en que ocurrió la enseñanza de Sahagún en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco generalmente se sitúan entre 1536 y 1540, aunque es posible que se prolongaran. En otro testimonio importante, fray Bernardino confirma que muchos de esos muchachos grandecillos educados en los conventos fueron los primeros informantes del pensamiento religioso ancestral que habían aprendido

Bien es verdad que algunos de los muchachos que se criaban en nuestras casas, a los principios, porque nos decían las cosas que sus padres hacían de idolatría siendo bautizados, y por ello les castigábamos, los mataban sus padres y otros los castigaban reciamente, y aún ahora, cuando habiendo sabido que pasan algunas cosas dignas de reprensión y castigo, y las reprendemos en los púlpitos, comienzan a rastrear los que las hacen para saber quien fue el que dio noticia de aquello que se reprendió en el púlpito, y casi siempre caen con la persona, y los castigan malamente con solapación y disimulo, cargándoles la mano en los servicios corporales y personales, y haciéndoles otras vejaciones de que los pacientes ni se quejan ni se saben remediar, quéjansenos en secreto, y con habernos conjurado, que ninguna cosa digamos de lo que nos dicen, por no padecer mayores agravios, así tenemos necesidad de callar y encomendar a Dios los negocios para que los remedie.[38]

[37] *Ibidem*, pp. 581, 583, cursivas de C. R.-V.
[38] *Ibidem*, p. 582.

Al proporcionar informes a los frailes, los jóvenes violaron la doctrina que los sacerdotes habían atesorado en el transcurso del tiempo; así pues, era obvio que estos últimos reaccionaran contra aquellos por haber traicionado a sus antiguas deidades. Aunque los datos de ambas citas aparecen en un mismo "capítulo", es posible que hayan ocurrido en distinto tiempo, precisamente porque se refieren a dos hechos diferentes. Esa *mucha lumbre* es prueba que equivale a información acerca de los fundamentos religiosos prehispánicos y por ello eran castigados. Esta opinión coincide con lo que dijo Motolinía en torno al mismo asunto, al escribir que los "niños" les proporcionaban informes importantes: "Estos niños que los frailes criaban y enseñaban, salieron muy bonitos y muy hábiles, y tomaban bien la doctrina que enseñaban a otros muchos y además ayudaban mucho, porque descubrían a los frailes los ritos e idolatrías, y *muchos secretos de las ceremonias de sus padres*, lo cual era gran materia para confundir y *predicar* [en contra de] sus errores y la ceguedad en que estaban."[39]

En el prólogo del Libro I, Sahagún opina que

> el médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo [sin] que primero conozca de qué humor o de qué causa la enfermedad; de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicina [...así] los predicadores y confesores médicos son de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales conviene [que] tengan experiencia... el predicador de los vicios de la república... y el confesor para saber preguntar lo que conviene... Para predicar contra estas cosas... y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempo de su idolatría... [por esto] yo, fray Bernardino de Sahagún... escribí doce libros de las cosas divinas, o por mejor decir idolátricas... de esta Nueva España...

No es necesario pedir mayor claridad ni mayores datos, pues con todo lo anterior se confirma que la ayuda para conocer el pensamiento indígena provino de los jóvenes educados en los monasterios mendicantes. Mas, para comprender mejor cómo

[39] Motolinía, *Memoriales*, p. 31, cursivas de C. R.-V.

fue posible que esos mozos supieran ya los secretos a que se refirieron Motolinía y Sahagún, repetimos la tabulación anterior modificada para iniciarla en 1500 y en ella calculamos las edades y el tiempo hipotético de estudios realizados en el calmécac; de esta manera se tendrá una aproximación acerca de los conocimientos que poseían los jóvenes al ingresar en la escuela establecida por los evangelizadores (cuadro II).

Para facilitar su comprensión escogí también como ingreso a la escuela monástica la edad de cinco años y dí por terminado el funcionamiento de la institución indígena en 1520. Me doy cuenta del error que puede haber al contar el periodo escolar a la manera que lo hacemos en la actualidad y de introducir suposiciones de nuestro tiempo, pero de alguna manera había que hacerlo en ambos cuadros.

Recordemos que la primera hilera señala la fecha de nacimiento de los estudiantes del calmécac a partir de 1500 hasta 1516 únicamente, pues el que nació en este año ya no tuvo oportunidad de estudiar por la invasión española. En la primera columna, la fecha de 1506 indica que un niño terminó su primer año de estudios señalado en la segunda columna, así como los seis años de edad (1-6). En 1507, ese niño ha terminado su segundo año y tendrá siete años (2-7); en esta misma fecha, abajo del año 1501, se observan las cifras 1-6, que indican la terminación del primer año y la edad para el nacido en 1501, etc. De esta manera, se advertirá que el niño nacido en 1506 y que tiene veinte años de edad en 1526 alcanzó a estudiar 9. Un joven de 18 estudió 7 años, etc. Si se sigue el mismo razonamiento, resultará sencillo calcular cuántos años había estudiado un alumno y la edad que tenía en cualquier fecha. De esta manera se sabrá cuánto pudieron aprovechar los frailes esos "secretos" y esa "mucha lumbre" a que se refieren Motolinía y Sahagún principalmente.

Basados en lo que dicen Sahagún, Motolinía y Durán[40] acerca de la excelencia de la educación indígena, consideramos que debe de haber sido muy diferente de la europea, ya que ésta no

[40] Durán, *Historia*, t., I, p. 191; Sahagún, *Historia*, lib. IV, cap. XI, p. 403; Motolinía, *Memoriales*, p. 235.

comprendía, por ejemplo, lo que podría considerarse como la enseñanza del arte tal como ocurrió en los calmécac, en los cuales el aprendizaje estuvo graduado de acuerdo con la aplicación y las aptitudes de los alumnos. De este modo fue como adquirieron esa habilidad que causó el "asombro" y el "espanto" de los frailes y de los conquistadores, cuando los observaban reproducir cualquier objeto que hacían los oficiales españoles, por lo cual consciente o inconscientemente comparaban estos resultados con los que se obtenían en su país natal. Bastará recordar que la decimocuarta norma del calmécac conservada en la obra de Sahagún indica claramente que los sacerdotes "les enseñaban [a los estudiantes] todos los versos del canto, para cantar, que se llamaban divinos cantos, los cuales versos *estaban escritos en sus libros por caracteres*; y más les enseñaban la astrología indiana, y las interpretaciones de los sueños, y la cuenta de los años".[41]

Se comprenderá entonces cómo los misioneros pudieron no solamente adquirir de los jóvenes informes acerca de la religión precolombina sino también, al mismo tiempo, disponer de alumnos jóvenes con un entrenamiento artístico comprobado que sólo necesitarían aprender la iconografía cristiana. Es igualmente comprensible que no se conformarían con la conversión de niños y jóvenes, sino que tratarían por todos los medios de conseguir la de los adultos y en especial la de los sacerdotes, por medio de sus alumnos.

Aporte de los alumnos para difundir la religión cristiana

Anteriormente se dijo, según las palabras de Mendieta y Torquemada, que la "conversión fue obrada por niños" y que "los niños fueron maestros de los evangelizadores... y los niños fueron predicadores". Estas expresiones no constituyen eufemismo alguno, pues decir que los niños fueron maestros de los

[41] Sahagún, *Historia*, lib. III, cap. VIII, p. 214.

frailes no es exageración; también los ayudaron a aprender el náhuatl y a adquirir más profundos conocimientos sobre él después de que iniciaron su estudio con el niño Alonso de Molina, como ya dijimos.

La importancia de la catequesis por los niños no ha sido valorada debidamente. Aunque sólo dispongamos de unos cuantos datos aportados por nuestros tres cronistas franciscanos, trataremos de enfocar el problema del avance de la fe cristiana mediante la cooperación que prestaron a los misioneros. Al referirse Motolinía a los arduos esfuerzos realizados por sus compañeros, proporciona unas cifras hasta cierto grado inaceptables. Así, por ejemplo, menciona que en 1536 habían bautizado a unos cinco millones de indígenas.[42] Dos años después, en 1538, asienta que la cifra era ya de nueve millones de "ánimas". Mendieta reporta sólo seis millones de indios bautizados.[43]

Aparentemente estas cifras de la población indígena y de la bautizada resultan enormes; sin embargo, Sherburne Cook y Woodrow Borah, basados en diversos estudios, calculan que la población contaba en 1518 con unos 25.2 millones de indios, los cuales en 1532 ya habían disminuido a 16.2 millones y en 1548 a 6.3 a consecuencia de la gran epidemia de 1545. Veinte años después, en 1568, la cifra era de sólo 2.65 millones y en 1585 solamente quedaban 1.9 millones en todo el país, debido a los estragos causados por la plaga de 1576-1580, y en 1595 se afirma que los habitantes eran 1 375 millones.[44] Estos datos son tan importantes que deben tomarse en cuenta para hacer la historia de la construcción de los conventos y no creer que los grandes edificios monásticos son del último cuarto del siglo XVI, cuando a duras penas sobrevivían poco menos de dos millones de indígenas en todo el territorio. Como Motolinía terminó su obra entre 1542 y 1545, se comprenderá que los bautizos tuvieron que realizarse antes de la gran epidemia de 1545 que causó estragos en la población, a pesar de que la segunda cobró innumerable víctimas, si los datos de Cook y Borah son ciertos. Por otra parte, no es posible saber si los datos de Motolinía

[42] Motolinía, *Memoriales*, p. 122.
[43] Mendieta, *Historia*, p. 275.
[44] Cook y Borah, *Estudios sobre la historia de la población*, t. III, p. [13].

son exactos o exagerados. Independientemente de que unos y otros cálculos sean correctos, nos interesa examinarlos para ver cómo es posible explicar esa factibilidad con relación al trabajo que representó la celebración de los bautizos, tema al que fray Toribio dedica cierta extensión debido a los problemas que se suscitaron en contra de los franciscanos, atacados por algunos religiosos al considerar que violaron los reglamentos por simplificar el ceremonial.

Según el recuento de frailes hecho por Pedro Borges,[45] hay en la Nueva España unos ciento sesenta misioneros franciscanos hacia 1540, lo que daría un promedio de cuatro frailes por convento. Motolinía, en cambio, dice que en 1536 sólo había cuarenta sacerdotes en activo, cifra muy pequeña, y que unos murieron o volvieron a España y otros más estaban enfermos.[46] La cifra de Motolinía nos parece excesivamente pequeña.

Un documento fechado en 1559 y publicado en las *Cartas de Indias*[47] cita la existencia de ochenta conventos franciscanos atendidos por trescientos ochenta frailes; las casas dominicas eran cuarenta, con doscientos diez frailes, y los agustinos tenían el mismo número de conventos y de misioneros. Nos basaremos en la cifra citada por Motolinía, pero si la de Borges fuera la correcta el trabajo se simplificaría sólo un poco más, ya que el promedio aumenta a 4.75.

Si se efectúan ahora unos cálculos tomando en cuenta la población bautizada por el número de frailes que indica Motolinía respecto a 1536, se obtendrán los siguientes datos:

5 000 000 ÷ 10 años ÷ 40 frailes = 12 500 bautizos por año ÷ 360 días =34.7 por día.

Si ahora se toma la cifra de nueve millones y se aceptan los quince años señalados por Motolinía, los resultados serán:

9 000 000 ÷ 15 ÷ 40 = 15 000 bautizos por año ÷ 360 días = 41.6 por día.

[45] Borges, *El envío de misioneros*, pp. 481-483.
[46] Motolinía, *Memoriales*, p. 122.
[47] *Cartas de Indias*, t. I. pp. 141-142.

Esta cantidad de bautizos por año, aceptando que fuesen tan pocos frailes, como los que por alguna razón calculó Motolinía, parecen una enorme tarea, aunque debe recordarse que los trabajos cotidianos de los misioneros fueron realmente agotadores; por otra parte, aun simplificando el ritual como lo hicieron los franciscanos, se verá que no pudieron bastarse por sí solos, puesto que antes de celebrar el sacramento del bautismo era necesario adoctrinar a los jóvenes y a los adultos, en especial a éstos que, como ya vimos, no aceptaban tan fácilmente lo que se les predicaba. ¿Cómo, entonces, pudo Motolinía afirmar tal cosa?

La respuesta puede estar en lo que dijeron Mendieta y Torquemada: "que la conversión fue obrada por medio de niños, conforme al talento que el Señor les comunicó".[48] Si en efecto existió ese apoyo, habrá que preguntarse en qué forma se manifestó. En varias ocasiones, los cronistas relatan que los muchachos salían a predicar a los pueblos o se encargaban de enseñar a los niños, jóvenes y adultos en la escuela externa o atrial e intervenían en diversas formas para aligerar la carga de sus evangelizadores. Por lo tanto, cabe pensar que se pudo preparar a un cierto número de catequistas para que se encargaran de impartir los conocimientos doctrinarios fundamentales, en tanto que los frailes sólo celebrarían la ceremonia del bautismo con cada uno de los indígenas en forma simplificada o no, según lo permitían los cánones.

Tomemos pues un promedio hipotético de cincuenta jóvenes predicadores por convento y la primera cifra de cinco millones, así como esos "diez" años que transcurrieron entre 1525 y 1537,[49] fecha en que según Motolinía tenían ya doce conventos (y cuarenta en 1540). Sencillos cálculos arrojarán los siguientes resultados:

12 conventos × 50 catequistas = 600 jóvenes ayudantes, y
5 000 000 ÷ 600 ÷ 10 años = 833 indios catequizados por año.

[48] Mendieta, *Historia*, p. 202. Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 66.
[49] Motolinía, *Memoriales*, p. 35. Es posible que el número de frailes haya sido mayor, con lo cual se facilitarían las tareas.

Si se toman ahora las cifras mayores de Motolinía, o sea, los nueve millones y los quince años citados (1525-1540), y conservamos la misma cifra de catequistas, pero aumentamos a cuarenta los conventos, tendremos:

40 × 50 = 2 000 ayudantes, y 9 000 000 ÷ 15 años ÷ 2 000 ayudantes = 300 indios enseñados por año.

Los cálculos anteriores dan una idea cercana a lo que puede haber ocurrido y de la ayuda que recibieron los misioneros de los jóvenes que se educaban en los monasterios, puesto que los dos o tres frailes por monasterio encargados de la doctrina no podrían bastarse a sí mismos.

Ése pudo ser el camino utilizado para propagar la doctrina. De igual modo, se destruyeron infinidad de templos e ídolos de las deidades, como los de Tezcoco, donde, según Motolinía, "había los más y mayores teocallis o templos del demonio y más llenos de ídolos y muy servidos de papas y ministros".[50] De la demolición de los edificios prehispánicos se obtuvieron los materiales necesarios para construir las iglesias y conventos, como los explica fray Toribio en el siguiente párrafo: "Yendo la cosa adelante, para hacer las iglesias comenzaron a echar mano de sus teocallis para sacar de ellos piedra y madera, y de esta manera quedaron desollados y derribados: y los ídolos de piedra, de los cuales había infinitos, no sólo escaparon quebrados y hechos pedazos, pero vinieron a servir de cimientos para las iglesias; y como había algunos muy grandes, venían lo mejor del mundo para cimiento de tan grande y santa obra."[51]

Para dar una idea de lo que significó el trabajo misional, incluimos en seguida una lista de las labores de los frailes entresacada de los datos dispersos en varias fuentes, pero sobre todo de las de Motolinía, Sahagún, Mendieta y Torquemada.

[50] *Ibidem*, pp. 116, 202.
[51] *Ibidem*, 202.

Algunas tareas desempeñadas por los misioneros

1. Celebración de los oficios religiosos.
2. Aprendizaje de las lenguas indígenas.
3. Construcción de conventos e iglesias pueblerinas.
4. Enseñanza más avanzada a los alumnos de la escuela interna.
5. Enseñanza de la doctrina a niños y adultos en la escuela externa (atrio).
6. Investigación de las costumbres y el pensamiento religioso de los indígenas.
7. Búsqueda de idolatrías y destrucción de obras prehispánicas.
8. Adiestramiento de jóvenes para predicar en los pueblos.
9. Enseñanza de oficios mecánicos en algunos conventos.
10. Planeación y dirección de las pinturas conventuales y de la labor escultórica.
11. Cuidado de enfermos y de hospitales, donde los hubo.
12. Realización de las fiestas de las parroquias y desarraigo de las fiestas "viejas" o ancestrales.
13. Atención de las necesidades de los indígenas.
14. Celebración de confesiones, bautizos, matrimonios.
15. Velación y entierro de muertos.
16. Organización y administración de pueblos.
17. Elaboración de ordenanzas para regir a la población en algunos sitios.
18. Cuidado de la alimentación de los estudiantes y de los constructores de los conventos.
19. Lectura de libros, oración y meditación.
20. Asistencia a los capítulos trienales y otras reuniones.
21. Redacción de informes a priores y provinciales.
22. Intercambio de experiencias en los trabajos misionales.
23. Contribución para la redacción de doctrinas.
24. Adiestramiento de los frailes recién venidos y enseñanza de lenguas.
25. Visitas periódicas a los pueblos circunvecinos.

Aun cuando varias de estas actividades no ocurrían de manera simultánea, algunas se realizaban diariamente, como la cele-

bración de la misa, la enseñanza de la doctrina a los niños internos y a los externos, la vigilancia de las obras de construcción de los conventos e iglesias pueblerinas, así como la de las obras pictóricas una vez que se había terminado un edificio. Incluso pensamos que habrá más de un aspecto que se nos escapó, pues realmente el trabajo desempeñado por los evangelizadores fue tan extenuante que poco tiempo libre podía quedarles al terminar el día. Ante tantas tareas, no pocos misioneros optaron por regresar a España, según algunas narraciones de Motolinía, Mendieta o Torquemada.

Las escuelas conventuales y el influjo de la educación prehispánica. Los temas de estudio

Siguiendo las tradiciones de la educación monástica europea, los franciscanos fundaron dos tipos de escuela: la interna y la externa. Son los historiadores franciscanos Motolinía, Mendieta y Torquemada quienes proporcionan mejores y mayores datos que, aunque aislados, permiten establecer sin duda lugar a dudas la existencia de esos centros educativos. La escuela interna existió en casi todos los conventos importantes por el número de sus habitantes y en ella se educaba con esmero a los niños nobles, puesto que ellos serían quienes, más tarde, se encargarían de ayudar a los evangelizadores en las tareas de difundir la doctrina cristiana y convencer a los adultos.

Como no se conocía otro mejor, el sistema educativo estuvo basado, en parte, en algunas de las materias del trivio y el cuadrivio. El primero comprendía los estudios de gramática, lógica y retórica. El segundo abarcaba música, geometría, astronomía y aritmética (a la que llamaron "aprender a contar"). Desde luego, no fue posible impartir todas estas materias en los conventos novohispanos, pero sí las principales, según refiere Sahagún.[52] Los niños plebeyos que se educaban en el

[52] Sahagún, *Historia*, lib. X, Relación del autor, p. 578.

exterior iban diariamente dos o tres horas para aprender la doctrina, canto y nociones de escritura y aritmética, para después ir a ayudar a sus padres. Por otro lado, también recurrieron a algunos de los aspectos de la educación precolombina, según se verá adelante.

Aparte de estos centros educativos, los franciscanos contaron con otros dos fundamentales, cuyos estudios se hallaban mejor organizados, pues contaban con planes más avanzados, y en los cuales se preparaba a los colaboradores de los frailes. En la escuela de San José de los Naturales, situada en el núcleo del convento franciscano de la ciudad de México, se enseñaban diversos oficios, necesarios tanto para la "república de los indios" –a efecto de que éstos pudieran valerse por sí mismos en la vida–, como para los propios frailes, con planes proyectados en torno al desarrollo de las actividades de evangelización y de ornamentación de los edificios. La otra escuela, que puede considerarse de estudios superiores, estuvo en el convento de Santiago Tlatelolco y fue de carácter más bien humanista, pues en ella se impartieron, aparte del trivio y el cuadrivio, incluso cursos de filosofía. Con esta institución los franciscanos pretendieron preparar sacerdotes nativos, pero el intento fracasó por prematuro.[53] En cuanto a los dominicos, no hay noticia de que hayan tenido un establecimiento escolar semejante al franciscano, aunque esto no prueba que no lo haya habido, puesto que las tres órdenes seguían el mismo sistema. Los agustinos, aparte de las conventuales, tuvieron una escuela en la Ciudad de México y una de artes y oficios en el pueblo de Tiripitío, Michoacán, que con cierta exageración llegaron a considerar la Atenas de América.

Aparte de lo que aprendieron inicialmente los misioneros franciscanos acerca de la religión prehispánica, se enteraron también del sistema educativo implantado en los telpochcalli y en los calmécac, escuelas en las cuales había normas que superaban a las europeas de aquella época. Los informes que aquéllos recibieron de los jóvenes que habían asistido a esos centros educativos impresionaron tanto a los misioneros, que éstos no dudaron

[53] *Ibidem*, p. 579.

en poner en práctica algunos de sus métodos, al comprobar en sus alumnos la vivacidad de ingenio, la facilidad con que aprendían cuanto se les enseñaba, la gran capacidad para memorizar (repetían fácilmente partes de la doctrina, oraciones, autos sacramentales y cantos religiosos después de escucharlos o leerlos una sola vez), etc. Lo mismo ocurrió en los aspectos artísticos que estudiaremos más tarde. Sahagún no tuvo empacho en confesarlo al resumir en unas cuantas páginas de su obra su sincera admiración por el sistema educativo prehispánico.

En no pocas ocasiones ese mismo historiador incurre en algunas contradicciones, pues mientras por un lado alaba el candor, la inteligencia y la habilidad de los indígenas, por otro –en el siguiente párrafo– se queja de sus defectos y de la desesperanza que lo acongoja en las postrimerías de su vida al considerar que los esfuerzos de los evangelizadores habían servido de poco, ya que las idolatrías persistían "y los castigos que se hacen no son de manera que el negocio se remedie, antes de manera que se empeora".[54] Frisaba ya los 76 años y sufría en ese momento por los estragos que causaba la epidemia de 1576 en la población indígena. Se dolía de la indiferencia de los españoles; veladamente acusaba o incriminaba al virrey Martín Enríquez de Almanza (1568-1580) y a Felipe II, por lo poco que hacían para ayudar a los vasallos de la Nueva España, los cuales "siempre van en disminución".[55] Todo esto quedó sintetizado en su "Relación del autor digna de ser notada" y de la cual dice don Ángel María Garibay:

> Es nada menos que el ensayo más antiguo que tenemos en la literatura de la Nueva España tocante al fracaso de la introducción de la cultura occidental. No entra, por consiguiente, en el cuadro de la historia propiamente dicha, pero tiene tales juicios y tales visiones del futuro, que solamente la incomprensión, o la ignorancia, han hecho que se dejara a un lado. Leer este largo excurso del franciscano es sentir la herida en el alma del que se duele de los tremendos cataclismos de la Historia en todo lugar y en todo tiempo.[56]

[54] *Ibidem*, p. 582.
[55] *Idem*.
[56] Garibay, en Sahagún, *Historia*, Introducción al libro X, p. 538.

En varias partes de la "Relación", expresa el autor el efecto que provocó en los franciscanos el conocimiento de lo indígena y, más todavía, la forma en que los nativos educaban a niños y a jóvenes, pues los criaban "con gran rigor, hasta que eran adultos, y esto no en casa de sus padres, porque no eran poderosos para criarlos".[57] Y en otra parte expone lo que para ellos fue un hecho importante:

> Buen tino tuvieron los habitantes de esta tierra antiguos, en que criaban sus hijos e hijas con la potencia de la república y no los dejaban criar a sus padres, y si aquella manera no estuviera tan inficionada con ritos y supersticiones idolátricas, paréceme que era muy buena y si limpiada de todo lo idolátrico... y haciéndola del todo cristiana, se introdujera en esta república indiana y española, cierto sería gran bien.[58]

Sugiere aquí la posibilidad de implantar este sistema tan acertado, porque "era esta manera de regir muy conforme con la Filosofía Natural y Moral", a la cual llegaron los indígenas después de largos ensayos, pues la vida "les enseñó por experiencia a estos naturales, que para vivir moral y virtuosamente era necesario el rigor y [la] austeridad".[59] La cautela inicial de los primeros años en la evangelización se encuentra superada, como lo hemos visto en cita anterior, cuando se afirma que se adoptaron varias de las normas ancestrales –hecho que ocurrió en época temprana, "a los principios"– en el interior de los conventos donde dormían y se criaban los indígenas, por lo cual podemos inferir que esto ya fue consecuencia del fruto de las investigaciones iniciales·emprendidas por algunos de los misioneros como Motolinía, entre los primeros, así como el propio fray Bernardino, quien llegó en 1529. Seguramente adoptaron algunas de las normas indígenas, en lugar de las españolas que ellos conocían, después de establecer las debidas comparaciones y, a pesar de que algunos frailes tenían ya cierta experiencia educativa en España, hallaron que los indígenas habían logrado un régimen mucho mejor integrado en varios aspectos.

[57] Sahagún, *Historia*, lib. X, Relación del autor, p. 580.
[58] *Ibidem*, p. 578.
[59] *Ibidem*, p. 580.

Sin embargo, no obstante haber conocido las excelencias de la educación indígena y del rigor aplicado a los estudiantes, los frailes no se atrevieron a utilizar el duro sistema de castigos. Por el contrario, ejercieron con ellos "la blandura y la piedad que entre nosotros se usa [...y], porque comían mejor de lo que acostumbraban en su república antigua y a causa también de que entre los evangelizadores no siempre hubo maestros muy solícitos".[60] Por estas y otras razones, la educación monástica vino a menos, según informa el propio Sahagún. Con dolor, confiesa tardíamente, pues lo hace cuando la epidemia de 1576-1580 causaba estragos en los indígenas: "Ya tampoco nosotros nos podemos apoderar con los que se crían en las escuelas, porque como no tienen aquel temor y sujeción que antiguamente tenían, ni los criamos con aquel rigor y austeridad [...con] que se criaban en tiempo de su idolatría, no se sujetan ni se enseñan, ni toman lo que los enseñan, como si estuvieran en aquella empresa pesada los viejos antiguos."[61]

Nuevamente se advierte aquí la pena sentida por el historiador y resalta su honradez al señalar que no toda la culpa es de los indios, sino también de los frailes que, al no comprender del todo la naturaleza débil del hombre, y por estar habituados al sistema español, no implantaron la extrema rigidez ni la austeridad a que estuvieron acostumbrados los indígenas. Pero en descargo de hombres como Valencia, Motolinía, Sahagún, Olmos y tantos otros es justo señalar que la tarea que se echaron a cuestas fue demasiado ambiciosa, que abarcaron un territorio enorme, principalmente los franciscanos, y que el número de frailes siempre fue pequeño para predicar a los millones de seres que habitaron el territorio de Mesoamérica, a pesar de la ayuda que recibieron de sus alumnos. Tampoco se debe olvidar la actividad de los sabios indígenas, antiguos sacerdotes, en aras de contrarrestar, hasta donde les fuera posible, los progresos de las predicaciones de los evangelizadores.

No hay en las crónicas una descripción exacta ni completa de cuanto estudiaron niños y jóvenes; sin embargo, mediante la

[60] *Idem.*
[61] *Idem.*

lectura de varias de ellas se puede conseguir una idea cercana a la realidad de la enseñanza impartida entonces. Como el objetivo era la cristianización de los indios, la enseñanza de la doctrina era primordial.

A los alumnos externos se les enseñaba a signarse y santiguarse, así como el Padre Nuestro, el Ave María, el Credo y los Mandamientos, la Salve y los artículos de la fe, principalmente. Los niños que estudiaban en el interior del convento o casa, como le llamaron con frecuencia, recibían una enseñanza más avanzada y estudios más formales, pues disponían de mayor tiempo. Según Mendieta, "Todo esto en latín (por no saber los religiosos su lengua ni tener intérpretes que lo volviesen a ella): lo demás que podían por señas (como mudos) se los daban a entender".[62] Es obvio que lo anterior ocurrió muy al principio, pues en cuanto fueron conociendo las principales lenguas, el latín se enseñó sólo en los dos conventos de México, especialmente en el de Santiago Tlatelolco, y quien inició el curso de gramática, que a esto equivalía el latín en aquella época, fue fray Arnaldo de Basacio, "de nación francés, doctísimo varón y gran lengua de los indios".[63]

Una vez que los frailes aprendieron el náhuatl, la doctrina cristiana se impartió en esta lengua. "Y con esta inteligencia y con ayuda de los más hábiles de sus discípulos, que estaban ya muy informados en las cosas de la fe, tradujeron lo principal de la doctrina cristiana en lengua mexicana, y pusiéronla en un canto llano muy gracioso que sirvió de un buen reclamo para atraer gente a la deprender."[64]

Entre las varias doctrinas que hubo por mandato de fray Juan de Zumárraga, fray Alonso de Molina compuso una de las principales, publicada el día 20 de abril de 1546.[65]

De acuerdo con Motolinía, los indios que estudiaban en las escuelas resultaron hábiles escribanos:

[62] Mendieta, *Historia*, p. 218.
[63] *Ibidem*, p. 414.
[64] *Ibidem*, pp. 224-225.
[65] García Icazbalceta, *Códice Franciscano*, p. 30.

porque en pocos días que escriben luego contrahacen la materia que les dan sus maestros, y si el maestro les muda la forma de escribir, como es cosa común que diversos hombres hacen diversas formas de letras, luego ellos también mudan la letra y la hacen de la forma que les da su maestro. En el segundo año que los comenzamos a enseñar dieron por muestra una bula a un muchacho de Tezcoco y sacola tan al natural que la letra que hizo parecía el mismo modelo, porque el primer renglón era de letra grande y abajo sacó la firma ni más ni menos, y un I.H.S., con una imagen de Nuestra Señora, todo tan al propio que parecía no haber diferencia del molde a la letra.[66]

Las anteriores palabras y las de otros autores indican de manera indudable cómo los esfuerzos de los frailes fructificaban ampliamente en la enseñanza de los niños, quienes reproducían sin problemas el sistema de escritura e incluso elaboraban una especie de manuscritos iluminados. Un ejemplo probable, aunque quizá tardío, de esta actividad pudo haber sido el *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún, iluminado por los alumnos de los franciscanos. Agrega Mendieta: "Y los religiosos les ayudaron harto a salir escribanos, porque los ocupaban a la continua en escribir libros y tratados que componían o trasuntaban [traducían] de latín o de romance en sus lenguas de ellos. Yo llevé el año de 70 [1570], que fui a España, un libro del *Contemptus mundi*, vuelto en lengua mexicana, escrito de letra de indio, tan bien formada, igual y graciosa, que ningún molde pudiera dar más contento a la vista."[67]

La música fue otra materia de gran importancia en el sistema educativo de los conventos de la Nueva España, a la que fueron muy aficionados los indígenas, antes de la evangelización y después de ella. Motolinía refiere cómo un indio cantor de Tlaxcala compuso una "misa por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes; y dicen que no le falta nada aunque no es muy prima".[68]

Relata igualmente cómo unos ministriles peninsulares enseñaron música a los indios de varios pueblos mediante la paga

[66] Motolinía, *Historia*, p. 169.
[67] Mendieta, *Historia*, p. 411.
[68] Motolinía, *Memoriales*, p. 237.

correspondiente, "e yo oí afirmar a estos menestriles españoles, que lo que estos indios naturales aprendieron en dos meses, no lo deprendían en España españoles en dos años".[69]

En varias ocasiones, el mismo autor compara a los alumnos indígenas con los jóvenes españoles; casi siempre toca a éstos la peor parte porque aquéllos aprendían con una rapidez extraordinaria. El hecho de que los estudiantes de los conventos aprendiesen música en un lapso mucho más corto que en España no era un milagro, sino el fruto de una enseñanza perfectamente conducida y programada, ya que desde muy pequeños habían sido educados en la música, el canto y el baile; por esta razón no les costó gran trabajo integrarse a una nueva concepción musical bajo la dirección de los frailes. Solamente fue necesario encauzarlos un poco para que demostrasen sus facultades; algo semejante ocurrió en otros aspectos artísticos, como con la pintura, todo lo cual es claro reflejo de los métodos aprendidos en la casa del canto o cuicacalli y en los calmécac:

> El tercer año –añade Mendieta– los pusieron en el canto, algunos se reían y burlaban de los que los enseñaban, y otros los estorbaban diciendo que no saldrían con ello porque así parecían desentonados ya que mostraban tener flacas voces. Y la verdad no las tienen comúnmente, ni las pueden tener tan recias ni tan suaves como las de los españoles, andando (como andan) descalzos y mal arropados, comiendo pocas y flacas viandas. Pero como hay muchos en que escoger, siempre hay buenas capillas y algunos son contrabajos, altos, tenores y tiples que pueden competir con los escogidos de las iglesias catedrales... el primero que les enseñó el canto, juntamente con fray Pedro de Gante, fue un venerable sacerdote viejo, llamado fray Juan Caro... de tal manera que no sólo aprendieron y salieron con el canto llano, mas también con el canto de órgano. Y después acá unos a otros se lo van enseñando.[70]

Los niños y, más tarde, los adultos aprendieron a tocar diversos instrumentos y en algunas ocasiones ellos mismos los fabricaron. Los más comunes fueron las flautas, chirimías, orlos, vi-

[69] *Ibidem*, p. 238.
[70] *Ibidem*, p. 412.

huelas, cornetas, bajones, atabales, rabeles, guitarras, cítaras, discantes, arpas y monocordios. Algunos incluso "llegaron a componer villancicos en canto de órgano a cuatro voces y algunas misas y otras obras que, mostradas a diestros cantores españoles, decían ser de escogidos juicios y no creían que pudiesen ser de indios".[71]

Por su parte, fray Pedro de Gante afirma que

> toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando habían de sacrificar algunos por alguna cosa, ansí por alcanzar victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades antes que los matasen habían de danzar delante del ídolo y como yo vi esto, y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse un cantar muy solemne sobre la ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre por salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura y entera, y esto poco más o menos dos meses antes de la Natividad de Cristo, y díles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque ansí se usaba entre ellos; conforme a los bailes y a los cantares que ellos usaban ansí se vestían de alegría o de luto o de victoria.[72]

Con el ceremonial anterior, Gante trató de llamar la atención de los adultos para después atraer sus conciencias. Fray Gerónimo de Mendieta menciona que en las escuelas conventuales enseñaron a los niños la retórica, con el objeto de prepararlos para que ellos mismos predicaran en sus pueblos cuanto les habían enseñado los frailes:

> y eran muy fieles y verdaderos, y en extremo hábiles; que no solamente decían lo que los frailes les mandaban, más aun añadían mucho más, confutando con vivas razones que habían deprendido, reprehendiendo y reprobando los errores, ritos e idolatrías de sus padres, declarándoles la fe en un solo Dios, y enseñándoles cómo habían estado engañados en grandes errores y ceguedades, teniendo por dioses a los demonios enemigos del linaje humano.[73]

[71] *Ibidem*, pp. 412-413.
[72] García Icazbalceta, *Códice Franciscano*, p. 214.
[73] Mendieta, *Historia*, p. 411.

Para esto, a determinadas horas eran examinados los niños por sus mentores para comprobar sus conocimientos y la forma en que se expresaban, así como su forma de razonar. Una vez aprobados, los pequeños salían a predicar por parejas a los pueblos vecinos y en algunas ocasiones eran acompañados por algún fraile. Se volvía a implantar la práctica impuesta en los primeros tiempos del franciscanismo europeo del siglo XIII.[74]

En cuanto a la duración de los estudios, las crónicas no dicen nada al respecto. Se habla hasta de un tercer año y nada más. Tampoco se mencionan los horarios; sin embargo, en el *Códice Franciscano* hay dos cartas de fray Pedro de Gante dirigidas a Felipe II en 1558, y por ellas nos enteramos de que

> la orden que con ellos se ha tenido... es que luego de mañana cantaban y rezaban... luego oían su misa y... luego entraban a leer y enseñar a leer y escribir, y algunos a cantar... los más hábiles aprendían la doctrina de coro, ansí como son Artículos y Mandamientos, con lo demás para enseñar y predicar en los pueblos y a las aldeas... y entrábanse a comer, y dadas las gracias cantaban el Oficio de Finados por la semana y el viernes los salmos penitenciales y el sábado *Canticum Gradum*, y descansaban un rato y después entraban a leer hasta Vísperas, las cuales acabadas tenían otro ejercicio de media hora... y después de cenar decían sus Completas... luego tenían sermón hasta las ocho, donde se ensayaban para ver quién era más hábil para ir a predicar a los pueblos... los domingos y fiestas de guardar, y los sábados los enviaban de dos en dos a predicar.[75]

Aparentemente, los alumnos de los conventos estaban sujetos a un gran número de tareas. Sin embargo, comparado este sistema con el que tenían las escuelas prehispánicas del calmécac y el telpochcalli, no era tan duro y hasta resultaba bondadoso, al decir de Bernardino de Sahagún.[76] Lo más importante reside en la ayuda que prestaron esos jóvenes al ir a predicar la doctrina a otros pueblos, y, como ya se ha visto páginas atrás, a ellos se

[74] García Villoslada, *Historia de la Iglesia*, t. II, p. 662.
[75] García Icazbalceta, *Códice Franciscano*, pp. 205, 213.
[76] Sahagún, *Historia*, lib. X, Relación del autor, p. 580.

debió gran parte del éxito logrado por los misioneros en la evangelización de la Nueva España a lo largo de unas cinco o seis décadas.

El tema de la enseñanza y aprendizaje de las artes mecánicas será examinado en el capítulo XI, dedicado a los pintores de conventos.

IV. EL PROBLEMA DE LA UBICACIÓN DE LA ESCUELA CONVENTUAL

> De estas escuelas monásticas poco o nada se conserva. Pero cada establecimiento tuvo un anexo construido por los indios y destinado a enseñanza de los niños, con salón de clases, dormitorio, refectorio y oratorio. Torquemada nos informa que estos edificios generalmente formaban parte del recinto del atrio.
>
> George Kubler
> *Mexican Architecture of the XVI Century*

Un aspecto importante y poco conocido es el lugar que ocupó la escuela interna, la dedicada a la enseñanza de los niños que más tarde habrían de ayudar a los misioneros en el trabajo de convertir a los adultos. El asunto es, además, controvertido, porque todos esperan y desean ver el edificio de la escuela, y, como sólo existen las construcciones del convento, se resisten a aceptar que el monasterio haya servido para tal propósito.

Aunque la escuela conventual ya fue estudiada por George Kubler y John McAndrew, no pudieron definir su localización debido a la poca claridad de los datos proporcionados por los cronistas que hablan de ella. Por esta razón Kubler no dio su posición exacta, mostrándose extrañado de no hallar las ruinas del edificio escolar en parte alguna.[1] En su estudio acerca de las capillas abiertas, McAndrew piensa que:

> En algunas ocasiones los salones de clase estuvieron en el frente del monasterio, otras veces en un ala separada cercana al edificio. Arquitectónicamente son indistinguibles del complejo con-

[1] Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, p. 220.

ventual, y como resultado es difícil identificarlos. La escuela de artes y oficios para indios adultos estuvo a veces en el núcleo monástico, pero lo más probable es que haya estado en un edificio separado, situado al frente del atrio, pero necesariamente unido a él por medio de la portería.[2]

Como se advierte, no hay conclusión, pues ninguno de los complejos conventuales que se pueden observar en la actualidad ofrece claramente definido el local que pudo ocupar la escuela de los niños que se educaban en él. En realidad así ocurre porque nunca hubo un local o un edificio adjunto al convento, aun cuando no pueda negarse la existencia de la escuela a la que tanta importancia dieron Motolinía, Mendieta y Torquemada. Por ello, solamente queda una respuesta y se encuentra velada en las palabras de los tres cronistas, así como en la obra de fray Diego Valadés. La redacción de los párrafos en que están contenidas las referencias a la institución educativa es bastante confusa y se hace necesario leer entre líneas para captar el pensamiento de los autores. Veamos.

Fray Toribio de Benavente, uno de los primeros en escribir sus impresiones acerca de las tareas evangelizadoras, asienta que

> son tantos los indios que se enseñan, que hay algunos monasterios donde se enseñan trescientos, cuatrocientos, y seiscientos y hasta mil de ellos, según son los pueblos y provincias; y son tan dóciles y mansos, que más ruido dan diez de España que mil indios. *Sin los que se enseñan aparte en las salas de las casas* que son hijos de personas principales, hay muchos otros hijos de la gente común y baja, que los enseñan en los patios, porque los tienen puestos en costumbre, de luego de mañana cada día oír misa y luego enséñanlos un rato y con esto vanse a servir y ayudar a sus padres, y de éstos salen los muchos que sirven a las iglesias, y después se casan y ayudan a la cristiandad por todas partes.[3]

Aparte de la exageración de Motolinía, al decir que más ruido producen diez españoles que mil indios, queda claramente es-

[2] McAndrew, *The Open-Air Churches*, pp. 165-166.
[3] Motolinía, *Memoriales*, p. 108, cursivas de C. R.-V.

tablecida la existencia de dos escuelas: una interna, situada en las salas de las casas, es decir, en los conventos, destinada a los niños nobles; y la otra, fuera, en el atrio o patio, a la cual acuden hasta mil niños, según sea la importancia del poblado donde se halle el convento. El autor diferencia de manera clara la existencia de dos instituciones: las externas están siempre en el atrio o patio y las internas en las salas del monasterio. Veamos lo que opina fray Gerónimo de Mendieta, quien confunde lo escrito por Motolinía e introduce ciertas modificaciones, que son, precisamente, las que han hecho pensar en la existencia de un edificio separado:

> Habiendo tomado asiento en los sitios que más cómodos les parecieron, dieron orden con los indios principales, cómo junto a su monasterio edificasen un aposento bajo en que oviese una pieza muy grande, a manera de sala, donde se enseñasen y durmiesen los niños sus hijos de los mismos principales, con otras piezas pequeñas de servicio para lo que les fuese menester... acabados los aposentos, siéndoles pedido que trajesen allí a sus hijos, comenzaron a recogerlos, muchos de ellos (o por ventura la mayor parte) más por cumplimiento que de gana. Y esto se vio bien claro, porque algunos no sabiendo en lo que había de parar el negocio, en lugar de traer a sus hijos trajeron otros mozuelos, hijos de sus criados o vasallos. Y quiso Dios que queriendo engañar, quedaron engañados y burlados; porque aquellos hijos de gente plebeya siendo allí doctrinados en la ley de Dios y en saber leer y escribir, salieron hombres hábiles, y vinieron después a ser alcaldes y gobernadores, y mandar a sus señores. *De estos niños así recogidos se encerraban en aquella casa seiscientos u ochocientos o mil*, y tenían por guardas unos viejos ancianos que miraban por ellos, y les daban de comer lo que les traían sus madres, y la ropa limpia, y otras cosillas que habían menester, que para lo demás no tenían necesidad de guardas, porque en todo el día no se apartaban de ellos algunos religiosos, trocándose a veces, o se estaban allí todos juntos.[4]

La narración de Mendieta es más amplia. Éste copió mucho de la obra de Motolinía e informa mejor de lo que ocurría en las

[4] Mendieta, *Historia*, p. 218, cursivas de C. R.-V.

escuelas conventuales, pero comete una exageración, falsa e inaceptable, al decir que en el interior del convento hubo seiscientos, ochocientos o mil niños, explicable si se piensa que el yerro pudieron cometerlo fray Gerónimo o el copista de la obra de Motolinía, quien terminó de escribir su libro hacia 1542-1545, en tanto que Mendieta llegó hasta 1554, cuando ya la crónica estaba terminada.

Continuemos con el análisis del libro de fray Gerónimo. En otra parte de él, afirma el autor:

> Todos los monasterios de esta Nueva España tienen delante de la Iglesia un patio grande, cercado, que se hizo principalmente y sirve para que en las fiestas de guardar, cuando todo el pueblo se junta, hoyan [oigan] misa y se les predique en el mismo patio, porque en el cuerpo de la Iglesia no caben sino los que por su devoción vienen a oír misa entre semana. *A un lado de la Iglesia que es(tá) comúnmente a la parte del norte, porque a la del medio día [sur] está el monasterio, está en todos los pueblos edificada una escuela,* donde cada día de trabajo se juntan los cantores, acabada la misa mayor, para proveer lo que se ha de cantar las vísperas... y también se juntan para enseñar el canto a los que no lo saben y para enseñarse los que tañen menestriles. En la misma escuela, en otra pieza por sí, o en la misma si es larga, se enseñan a leer los hijos de la gente más principal, después que han sabido la doctrina cristiana, la cual solamente se enseña a los hijos de la gente plebeya allá fuera en el patio, y sabida ésta los despiden para que vayan a ayudar a sus padres en sus oficios, granjerías o trabajos, aunque en algunas partes hubo descuido en hacer esta diferencia (especialmente en los pueblos pequeños, donde es poca la gente), que sin distinción de personas se enseñan todos los hijos de principales y plebeyos a leer y escribir en las escuelas, y de aquí se sigue que en los tales pueblos vienen a regir y mandar los plebeyos, siendo elegidos para los oficios de la república por más hábiles y suficientes.[5]

Es fácil advertir las diferencias y contrasentidos registrados en este escrito. Los hechos asentados por fray Toribio fueron transcritos equivocadamente. Así, queda claro que la escuela-mo-

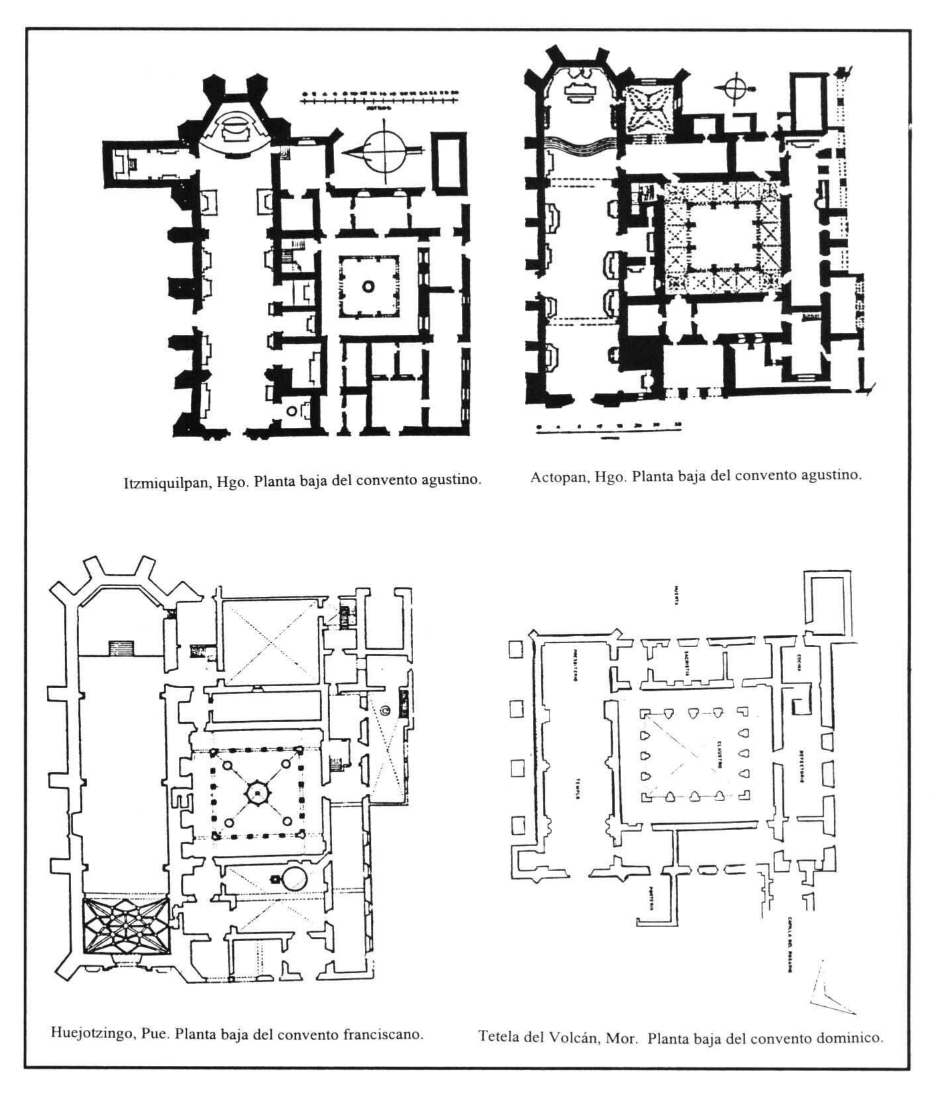
[5] *Ibidem*, pp. 418-419, cursivas de C. R.-V.

nasterio por lo general está en la parte sur, en tanto que la iglesia va al lado norte. En esta escuela hay una pieza larga y otras pequeñas para el servicio de los niños; allí aprenden éstos la doctrina y otros estudios, según vimos; en cambio, en el atrio o patio son enseñados los plebeyos; pero –y he aquí otra equivocación de Mendieta– la doctrina no solamente "se enseña a los hijos de la gente plebeya allá fuera en el patio", sino a todos. A los internos con mayor intensidad y en menor grado a los externos, obviamente. Éstos son los que salen y van a ayudar a sus padres, pero no los internos, como dice Mendieta. Es posible, sí, que en los conventos situados en los pueblos pequeños no haya habido esta distinción, de manera que todos, nobles y plebeyos, hayan estudiado juntos por ser menor el número de alumnos tanto internos como externos.

Ahora bien, casi todos los conventos están constituidos en la misma forma: el complejo de iglesia-monasterio, más aparte el atrio, la capilla abierta y las capillas posas, construcciones estas dos últimas que por desgracia no poseen ya todos los conventos, aunque también es posible que no las haya habido en la mayor parte. Por excepción, en algunos monasterios hay alguna otra construcción, como en Actopan, Hidalgo, y en Yanhuitlán, Oaxaca. De manera que estamos obligados a aceptar que el convento y la escuela ocuparon el mismo sitio y fueron una sola unidad conforme advertiremos al citar a Torquemada. De aquí también las naturales confusiones en que incurrieron involuntariamente tanto Kubler como McAndrew. Obsérvense con cuidado los planos que incluimos y se advertirá que no hay posibilidad de que haya existido un edificio escolar propiamente dicho (foto 9).

Fray Juan de Torquemada, con más o menos variantes que no vienen al caso, cita textualmente el primer párrafo de Mendieta, pero agrega algo fundamental que nos aclara el problema: "Hechas estas casas y salas, que por la mayor parte están dentro de los patios de los conventos, mandaron a los Señores y Principales que les trajesen a sus hijos para recogerlos en aquellas salas y escuelas, para enseñarlos en la fe cristiana."[6]

[6] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 29.



Itzmiquilpan, Hgo. Planta baja del convento agustino.

Actopan, Hgo. Planta baja del convento agustino.

Huejotzingo, Pue. Planta baja del convento franciscano.

Tetela del Volcán, Mor. Planta baja del convento dominico.

Foto 9. Planos de cuatro conventos agustinos, franciscanos y dominicos que sirven para comparar la distribución de las dependencias del edificio, obsérvese la ausencia de una dedicada específicamente a la escuela, ya que todo el monasterio desempeñó tal función.

El cronista especifica que esas casas (conventos) y salas (dependencias del mismo) están dentro del patio de los conventos. El empleo indiscriminado de la palabra patio se presta a confusiones, puesto que se puede pensar en atrio. Sin embargo, y en vista de que no existen construcciones ajenas al monasterio, la palabra patio puede y debe referirse al claustro, al espacio interno que poseen todos los edificios conventuales en cuyo contorno están el refectorio, la cocina, la sacristía y las celdas, y en algunos casos también la biblioteca y algunas dependencias más, según la magnitud de la construcción, pero no el destinado a un edificio escolar propiamente dicho. Sin embargo, Kubler pensó que se destruyó en alguna época indeterminada: "De estas escuelas monásticas poco o nada se conserva." Pero cada establecimiento tuvo un anexo construido por los indios y destinado a enseñanza de los niños, con salón de clases, dormitorio, refectorio y oratorio. Torquemada nos informa que estos edificios generalmente formaban parte del recinto del atrio. Las últimas palabras no figuran en la obra de Torquemada pero, además, para expresar sus primeras tres líneas, el acucioso investigador de la arquitectura mexicana del siglo XVI se basó en la carta de fray Juan de Zumárraga al concilio de Tolosa, tomada de la obra de fray Pablo Beaumont, la cual cita a pie de página: "...una *quaeque domus fratrum Francisci habet allam domum sibi conjunctam pro pueris docendis, ab artificibus indorum constructam cum lectorario, dormitorio, refectorio, et devoto sacello...*" (cada convento de los frailes de san Francisco tiene inmediata una vivienda destinada a la enseñanza de los niños, fabricada por los alarifes indios, la cual tiene una pieza muy grande, refectorio y un oratorio devoto).[7]

En la obra de Joaquín García Icazbalceta consagrada a Zumárraga, aparece esta misma carta en versiones del *Novus Orbis* de 1575, el texto del padre Gonzaga, la traducción de Mendieta y la del padre Isla.[8] Únicamente en la primera versión se alude a los alarifes indios –como lo hace Kubler–; Gonzaga no incluye esta cita; Mendieta la ignora y el padre Isla traduce judíos por indios.

[7] Beaumont, *Crónica*, t. II, p. 148; Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, p. 220.
[8] García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga*, t. II, p. 300.

Pero consideramos que la alusión a los alarifes indios es importante porque sirve para recalcar que la susodicha escuela no fue hecha con material deleznable, es decir no fue jacal o un cobertizo perecedero, sino todo lo contrario, de manera que no pudo desaparecer fácilmente sin dejar huellas. Entonces, si no existen ruinas de este edificio, las dependencias que mencionan Mendieta y Torquemada y la carta de Zumárraga solamente pueden referirse a las dependencias de los conventos tal como las conocemos. De allí que no haya posibilidad de que la escuela interna haya estado frente al monasterio, en el "frente del atrio", en un ala separada, ni en un edificio aparte, como pensó McAndrew, y mucho menos formó parte del atrio.

Otros datos más corroboran este punto. Tanto Mendieta como Torquemada concuerdan en que en la sala más grande del edificio había unas pinturas destinadas a enseñar a los niños ciertos misterios de la fe,

> porque allí delante de los niños rezaban el Oficio Divino, teniendo puestas algunas imágenes de Cristo Nuestro Redentor y de su Santísima Madre, en la cabecera de la sala; y allí se ponían en oración, a veces de pie y a veces de rodillas y a veces puestos los brazos en cruz, dando ejemplo a aquellas inocentes criaturas, y, enseñándolos primero por obra que por palabra... y enseñaban a los niños que aquella imagen que veían del hombre crucificado era imagen de nuestro Dios, no en cuanto Dios que no se puede pintar porque es puro espíritu. Y que la imagen de mujer que allí veían era la figura de la Madre de Dios, llamada María.[9]

Para comprobar las palabras anteriores hemos buscado tales pinturas en las salas de los conventos franciscanos sin éxito, pero esto se debe a que la mayor parte de los edificios de los frailes menores están bastante destruidos, y en algunos encontramos gruesas capas de cal que recubren los muros. Sin embargo, pinturas como las descritas se conservan, por ejemplo, en el convento agustino de Tlayacapan, Morelos, en la sala situada del lado norte del claustro, aunque aquí no aparece la figura de la Virgen María sino la de un santo (foto 10); pero sí está la Vir-

[9] Mendieta, *Historia*, p. 218. Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 29.



Foto 10. Tlayacapan, Morelos. Escena de una crucifixión en la sala más grande del edificio.

gen en otros edificios, como en el interior de la sala del lado occidental del convento agustino de Culhuacán, Distrito Federal, donde, sobre la puerta de entrada, está una crucifixión como la descrita. Otras crucifixiones existen en los conventos agustinos de Epazoyucan, Tezontepec, Actopan e Ixmiquilpan, todos en el estado de Hidalgo, pero también se pintaron algunas escenas en las que Cristo aparece en algunas fases de su Pasión, como la de los azotes, o cuando es coronado de espinas (foto 11), como en Totolapan, Morelos. Es posible que futuros trabajos de restauración de los edificios conventuales saquen a luz algunas de esas pinturas murales. Como quiera que sea, de lo anterior se puede inferir que las pinturas a que nos hemos referido estuvieron también en los conventos franciscanos y en los dominicos, aunque no las hayamos observado en los edificios de estos últimos, ya que los muros también han sido encalados numerosas veces y, por otra parte, varios conventos están semidestruidos.

Aunque hubo divergencias entre las tres órdenes, los trabajos de evangelización fueron muy semejantes, si no es que idénticos, por lo cual podemos aceptar que los conventos franciscanos tuvieron esos murales con la imagen de Cristo crucificado. Unos aprovecharon lo que habían descubierto o inventado otros. Por otra parte, fray Diego asienta que este sistema fue una invención franciscana:

> aunque se hallasen juntos al mismo tiempo cien religiosos, todos se conducirían del mismo modo que lo hemos puesto aquí gráficamente, y aunque fuese uno solo, ninguna otra cosa haría sino lo que todos habrían de hacer, pues es tanta la armonía reinante entre ellos que causa admiración. Y esto acaece no sólo entre los nuestros sino también entre los padres de otras religiones, pues en ello siempre guardamos uniformidad, como anteriormente queda referido... el cual invento es por demás muy atractivo y notable. El cual honor, con todo derecho, lo vindicamos como nuestro... de la Orden de San Francisco, ya que fuimos los primeros en trabajar afanosamente por adoptar este nuevo método de enseñanza. Aquí viene el caso de hacer mención de esas ediciones y grabados que con tan grande aceptación de todos se han estado publicando y en lo cual se nos infiere grande injuria, puesto que otros se atribuyen a sí mis-

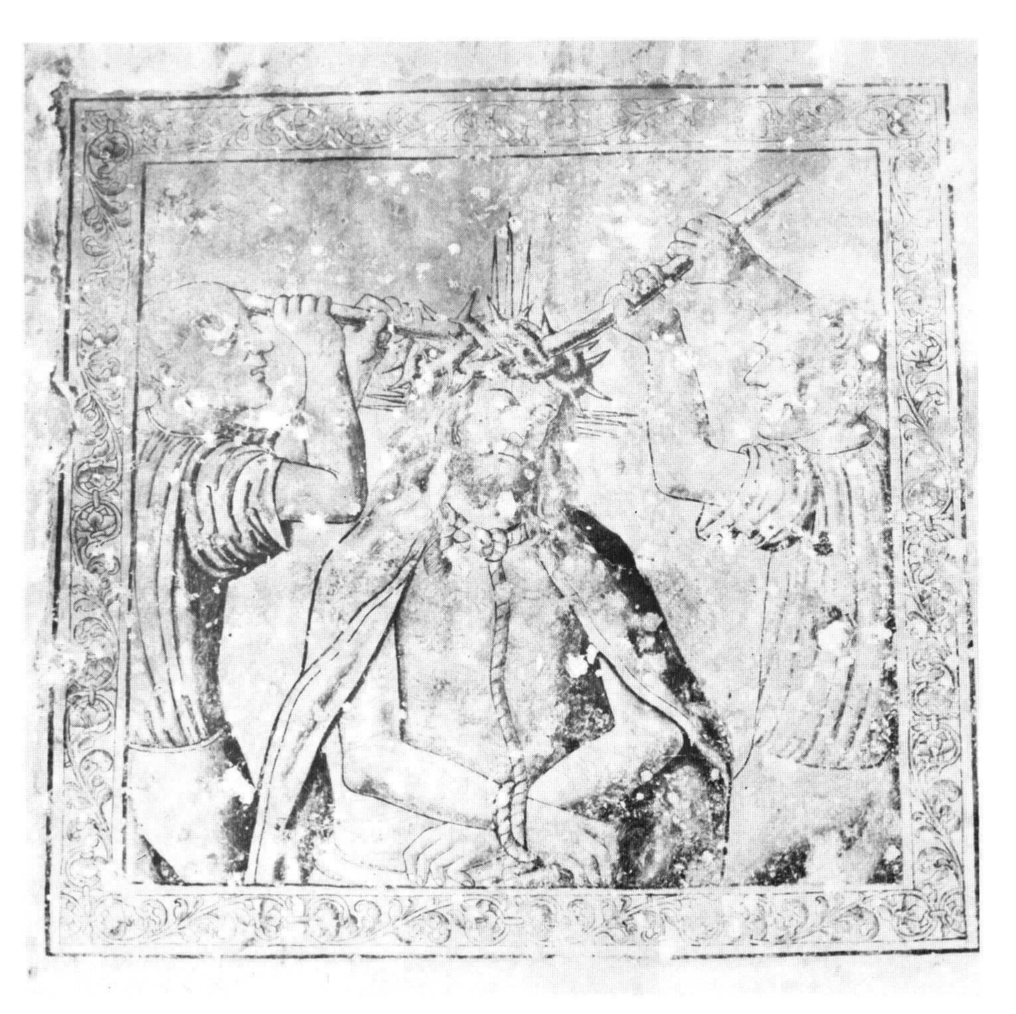


Foto 11.Totolapan, Morelos. Coronación de espinas. Claustro bajo del convento agustino.

mos la gloria, y buscan la fama, aprovechándose de nuestros propios trabajos. Siendo que nosotros fuimos quienes hemos descubierto ese arte y lo hemos promovido... aunque aquí muchos han hecho pinturas semejantes, pues no cuesta trabajo ampliar lo que una vez se ha inventado, mas nosotros..., nunca escribimos tal cosa con intención de darlo a la publicidad. Se descubrió que este método era sumamente apto, porque el éxito alcanzado en la conversión de las almas, por medio de él, fue muy consolador.[10]

Ignoramos a quién se refería fray Diego Valadés cuando alude a alguien a quien se ha considerado el inventor del sistema de enseñanza audiovisual por medio de las pinturas. Pudiera ser que se tratara de algún impresor, puesto que habla de "ediciones y grabados" que se han estado publicando, atribuyéndose la gloria de la invención que le molesta al franciscano.

En conclusión, mientras no haya investigaciones que prueben lo contrario, debemos aceptar que la escuela y el convento fueron una y la misma entidad.

[10] Palomera, *Fray Diego Valadés*, p. 104.

V. ACTUACIÓN POLÍTICA DE LA CORONA EN EL TRABAJO DE LOS FRAILES EN LA NUEVA ESPAÑA

> Y estos visitadores eran los mayores verdugos, ante los cuales todos los indios que los alguaciles del campo traían monteados se presentaban, y luego iba el acusador allí, que era a quien los indios fueron encomendados, y acusábalos diciendo que aquellos indios eran unos perros, que no le querían servir, y que cada día se le iban a los montes por ser haraganes y bellacos; que los castigase. Luego el visitador los ataba a un poste, y con sus propias manos tomaba un rebenque alquitranado, y dábales tantos azotes y tan cruelmente que por muchas partes les salía la sangre, y los dejaba por muertos. Y por estos tales tratamientos, viendo los desventurados indios que debajo del cielo no tenían remedio, comenzaron a tomar por costumbre ellos mismos matarse con zumo de yerbas ponzoñosas o ahorcarse, y los más de ellos sin tener conocimiento de la ley de Cristo.
>
> Gerónimo de Mendieta
> *Historia eclesiástica indiana*

Al oponerse los misioneros a la explotación y el maltrato a que sujetaron a los indígenas diversos grupos de los colonizadores, despertaron el odio de éstos. Por otra parte, también provocaron la envidia entre los miembros del clero secular por el éxito que obtuvieron en sus labores entre los indios. Estos sentimientos surgieron especialmente después de la segunda mitad del siglo XVI, con la llegada del arzobispo dominico fray Alonso de Montúfar, quien siempre que pudo desacreditó los trabajos de los frailes. Coludido con el virrey Martín Enríquez de Almanza y con el visitador de Felipe II, el licenciado Geróni-

mo de Valderrama, no desperdiciaron ocasión de atacar a los religiosos y de coartar sus labores.

La razón de esta animadversión se debió posiblemente a los privilegios que tanto la Corona, bajo los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V, como la Santa Sede habían concedido a los evangelizadores y al peligro real o supuesto que éstos podrían representar en los destinos del poder español en ultramar, al aumentar su ascendiente sobre los indígenas y en menoscabo de los opresores. Por otra parte, excepto por la relación que hubo con fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de la Nueva España, los frailes, siguiendo una tradición medieval, raras veces dependieron de los obispos y del arzobispo. De allí que estos últimos intentaran controlarlos por medio de intrigas en la corte y de sustituirlos con curas sometidos a sus mandatos, alegando que la actividad de los evangelizadores era perjudicial tanto para los indios como para la Corona.

Pero ni Montúfar ni Enríquez ni Valderrama hicieron algo para proteger y ayudar a los indígenas. Por el contrario, su malicia se echa de ver con la llegada del tercero de ellos a principios de 1563. Traía el visitador Valderrama la orden de organizar y aumentar los tributos y tal vez también de menoscabar la autoridad de los misioneros, según se deduce de sus informes enviados periódicamente al rey Felipe II. Se escandalizaba de que los religiosos protegieran a gran número de indios, quienes por prestar sus servicios en los conventos estaban eximidos del tributo. Entre muchos casos, se refiere al del convento agustino de Cuitzeo, en el cual había no menos de ciento noventa indígenas que no lo pagaban, aparte de que los evangelizadores libraban ordenanzas para ciertos pueblos: "Otra introducción había muy perjudicial a la hacienda de Vuestra Majestad, y es que en algunos pueblos por ordenanzas de frailes reservan mucha gente del tributo, cantores y tañedores, y otros que sirven en la Iglesia, carpinteros, albañiles y otros viejos y enfermos, como se verá por las ordenanzas que ahí van."[1]

Cierto es que los evangelizadores hicieron mal en atribuirse facultades que no les concernían, mas lo hicieron en su afán de

[1] *Cartas del licenciado Jerónimo de Valderrama*, p. 69.

proteger a los indios. En el caso del convento de Amecameca, uno entre tantos, Valderrama informa al monarca que: "Hay ordenanza que para dos frailes que allí moran den trescientos pesos y sesenta fanegas de trigo y ochenta de maíz, y veinticinco huevos cada día y doscientas tortillas, así mismo, cada día. Dice la Ordenanza: Digo yo, el maestro fray Pedro de la Peña, provincial de la Orden de Santo Domingo de esta Nueva España, que consultado con el señor alcalde, nos pareció, etcétera, lo de arriba."[2]

Si no se aclaraba cuál era el destino de estos bienes, ciertamente resultaba excesiva la carga impuesta a los moradores de Amecameca, y el visitador tuvo buen cuidado de no hacerlo, seguramente con el objeto de incriminar más a los dominicos y causar buena impresión ante el soberano. Sin embargo, cabe preguntarse para qué querrían doscientas tortillas y veinticinco huevos diarios los dos frailes que moraban en el poblado de Amecameca, más aparte el maíz y trigo. Es inimaginable que sólo dos hombres hubieran comido tanto. Como el mismo visitador informa, en los conventos había gran número de indios, aunque calla la presencia de los niños que vivían y se educaban como internos en ellos, de manera que es probable que esas cantidades tan excesivas hayan servido para alimentarlos a todos. Es también sabido que los religiosos hacían limosnas a los pobres y daban la comida a los indígenas que estaban encargados de las obras de edificación y ornamentación de los edificios. Es una lástima que la mala fe de Valderrama haya ocultado datos importantes que nos serían de gran utilidad para conocer los pormenores de la actividad conventual.

En otro de sus múltiples informes, el visitador se justifica y envía el traslado de la respuesta que le dieron los franciscanos y dominicos para que

> Vuestra Majestad sea servido de ver cómo están estos padres religiosos, pues con saber cuánto más cargados estaban y están ahora y constarles por escrituras firmadas del virrey y de ellos mismos, dicen lo que ahí va y que los vuelvan como estaban para que

[2] *Ibidem*, p. 196.

> puedan hacer sus mangas como hasta aquí. Tengo cuentas de pueblos, y en algunas he hallado más de 8,000 pesos gastados en 26 meses por frailes en sólo un monasterio de cuatro o cinco de éstos. En otros monasterios han gastado de 1,000, 1,500 y 2,000 pesos por año, y en otros más, sin haber podido ver ni averiguar. Dicen que les han quitado su patrimonio. No pasa tal, sino es que todos los pobres se han mandado dar tierras en que puedan labrar sin que paguen cosa alguna por ellas, y es de creer que teniéndolas no irán a labrar las ajenas si no se los pagaren. Y ésta es una de las cosas en que mayor bien se hace, ni puede hacer a esta tierra. Si a esto llaman quitar patrimonios, dicen verdad, pero es quitar tiranía, que no han querido los principales dar tierra a los pobres, aunque estaban sobradas e incultas, por forzarlos a que labrasen las suyas y les han robado, y roban.[3]

El dolo y la mendacidad con que trata el visitador este asunto no pueden ser mayores. Quienes más explotaban a los indios eran los encomenderos y las autoridades, pero esto tiene buen cuidado en callarlo Valderrama. Las quejas por invasión de las tierras de los indios fueron constantes y continuas, mas las autoridades civiles hicieron oídos sordos a las apelaciones.

En varias ocasiones menciona el visitador que los indígenas estaban contentos en el desempeño de su misión y que el alza de los tributos que vino a imponer no les afectaba en manera alguna, puesto que en su "infidelidad" pagaban mayores cantidades a sus señores y principales. De cuando en cuando se descuida y saca a relucir las consignas reales que trajo y sus aviesas intenciones, como se desprende del informe enviado a la Corona el 18 de agosto de 1564. Comenta que el gobernador de México hizo reunir a los principales de los barrios para recaudar los tributos, pero se juntó demasiada gente para protestar por ello. Bastó este hecho para que fueran capturados y encarcelados unos cuarenta o cincuenta indígenas. No paró aquí la cosa, pues otros barrios se alborotaron también, y se metió en prisión entonces a otros doce o quince individuos. A todos ellos, según el informe, se les dieron "doscientos azotes" en plena calle y en presencia de los moradores de la ciudad, además de trasquilarlos; otros fueron enviados a trabajar en las minas. Lo

[3] *Ibidem*, p. 146.

que más dolió a Valderrama fue que "...un dominico, hombre sin letras [*sic*] y poco discreto... dijo otras muchas cosas bien impertinentes a que estuvieran mejor calladas". Después se quejó así:

> Estos naturales, cuarenta o cincuenta años ha eran señores de estas tierras. Venimos nosotros a ellas. Diéronnos sus tierras; hiciéronnos casas adonde nos defendiésemos del frío y del calor, y sobre esto les piden ahora tributo, porque éste no es tributo, y lo que es peor, que porque no sufren el yugo los azotan y trasquilan y los echan a las minas. De creer es que quien esto dice en púlpito y a mí lo que tengo por otras escrito a Vuestra Majestad que les debe decir a ellos y más, y que justamente se puede creer que les aconsejarán que se levanten si el pensar que no han de salir con ello no los estorba; y Dios me es testigo que lo pienso así.[4]

Veamos cómo narra lo ocurrido a quienes se atrevieron a protestar por los impuestos o tributos que tenían que pagar: "...sacáronlos todos juntos por las calles y les dieron 200 azotes y trasquiláronlos y a los más culpados condenaron a servicio de minas por cinco años, y a los demás a servir en esta ciudad con hierros por dos años. Está todo sosegado y lo estuviera si no hubiera quien lo meneara".[5] Sobran los comentarios respecto al sentido que de la justicia y del buen trato a los indios tenía el lacayo de Felipe II, y a la imposibilidad de que no se mostraran temerosos los indios y no estuvieran más del lado de los frailes si éstos eran los únicos que desde los púlpitos los defendían de las injusticias que a diario se cometían contra ellos. Gerónimo de Valderrama no desperdició ocasión de influir en el ánimo del rey para quitar poder a los frailes, quienes, según se desprende del citado documento, incluso incitaron a los indios a rebelarse en contra de los españoles y de la Corona. El cargo debió pesar bastante en el monarca, máxime cuando su sirviente le aconseja que la catequización se haga por conducto de clérigos, de quienes opina así: "tendrán más doctrina, porque teniendo un clérigo un beneficio en propiedad, con no mucho

[4] *Ibidem*, p. 167.
[5] *Idem*.

estipendio se contentará. Los frailes han sido muy costosos. Creo que han trabajado lo que han podido, pero han embarazado más de lo que pueden gobernar sin querer obligarse como curas ni tampoco que el que lo es ponga ministros".[6]

Las insinuaciones de que los frailes están de más en la Nueva España son claras y constantes, y es más que probable que el monarca las haya tomado muy en cuenta para normar su actitud y menoscabar la actuación de los evangelizadores. Desgraciadamente poco o nada se ha investigado este asunto que contribuyó al fracaso de las órdenes mendicantes en la Nueva España y, en cierto modo, a malograr la educación del indígena en general. Para que se vea lo maléfico de la visita de Valderrama, copiamos otro documento incluido en la recopilación de informes del visitador:

> Relación de lo que rentaban a su Majestad ciertos pueblos de los que están en su Real Corona de esta Nueva España, antes de que viniese a ella el licenciado Valderrama, y de lo que rentan por la tasación que les está hecha, en la cual van comprendidos todos los pueblos que se han contado y tasado desde que vino el dicho licenciado hasta fines del mes de febrero de 1565:

	Pesos de oro común	Hanegas de maíz
Solían rentar	30,092 pesos	48,418
Rentan ahora	161,423 pesos	83,067
Monta lo acrecentado	131,331 pesos	34,649

> En el siguiente documento se da la: "Relación del dinero que se ha enviado a su Majestad de la caja de México" a partir del año de 1557 a 1565, suma la cantidad de 1.484,947 ducados.[7]

Los datos anteriores hablan por sí solos para mostrar que el principal interés de la Corona española era obtener más y más dinero para Felipe II y justifican la actuación del visitador Gerónimo de Valderrama, coludido con el arzobispo Alonso de Montúfar, como se advierte por lo siguiente:

[6] *Ibidem*, p. 162.
[7] *Ibidem*, p. 278.

> El arzobispo –dice Valderrama– anda fuera visitando y me escribió que en un solo pueblo que se llama Atempa [*sic*], que debe tener cinco o seis mil vecinos, había bautizado más de 3,300 adultos, sin los que se iban descubriendo cada día. Tiénenle a cargo frailes agustinos, y aunque parezcan en esto descuidados no lo han sido en hacerlos trabajar en la Iglesia y Monasterio, y así, en no muchos años lo han hecho más suntuoso que ninguno de los que tienen en ese reino, así como de edificio como de ornamentos y plata, para tres o cuatro frailes que en él residen y están tan descuidados de parecerles que hay en esto escrúpulo que recibe el hombre con mucha pena.[8]

El pueblo al que se refiere el visitador debe ser Actopan, y con todo lo grande y suntuoso que pudiera haber sido nunca se podrá comparar el mejor monasterio mexicano con alguno de los españoles; lo importante era poner en entredicho a los frailes y desprestigiarlos a toda costa.

En el *Códice Mendieta* hay una correspondencia interesante sostenida entre fray Gerónimo de Mendieta y el virrey Martín Enríquez de Almanza. Ignoramos qué habrá ocurrido antes de la primera carta que allí aparece. En ella el virrey se queja de que el religioso no le ha escrito durante dos años. Responde el fraile que se ha debido a sus ocupaciones. Vuelve a insistir Enríquez y a la cuarta ocasión en que le pide que le informe la causa de su silencio, con el aparente disgusto que esa insistencia provoca en el ánimo del franciscano, respetuosamente se abre de capa y le escribe lo que sigue:

> me pesa el trabajo en que ponen a Vuestra Excelencia de tan larga peregrinación con la edad que tiene [Enríquez ha sido nombrado para ocupar el virreinato del Perú] que era más para descansar y aparejarse para el viaje al cielo, que para ponerse en nuevas dificultades del cuerpo y del espíritu: plega a Dios Nuestro Señor sea más para mérito y argumento de gracia y de gloria. Hame parecido que pues Vuestra Excelencia ya no podrá remediar los daños particulares que yo tenía apuntados, no es justo darle pesadumbre con hacer largo proceso de ellos: solamente representaré aquí una generalidad en que se incluye lo

[8] *Ibidem*, pp. 162-163.

> principal del daño pasado y del remedio que para lo adelante se podría dar, por el deseo de que como fiel capellán de Vuestra Excelencia tengo de ver su ánima descargada de una onerosísima carga en que todo el mundo le condena, y le condenarán los que vinieren de aquí al juicio, si por ventura se acaban los indios de la Nueva España, como ya van camino, porque toda la culpa de esta inhumanidad han de imputar a Vuestra Excelencia, por causa de la gran prisa que en tiempo de su gobernación se les ha dado en sacarlos con violencia lejos de sus casas, para minas y sementeras, y otros servicios de los españoles, a que ellos por ninguna ley divina ni humana están obligados; mayormente habiendo tenido estos años ordinarias pestilencias, que era suficientísima causa para no salir de sus pueblos, sino curar sus enfermedades, hijos, mujeres y deudos, y para cultivar sus sementeras para sustentarse y para pagar sus tributos... así que, Señor Muy Excelente, éste es el daño que ha hecho, que no se puede dejar de confesar ser agravio y vejación manifiesta... la única excusa que Vuestra Excelencia para esto tiene es, por una parte, la continua importunidad de los españoles, mineros y labradores y otros, que todos a una voz piden el servicio barato de los indios de repartimientos, y, por otra parte, la voz que según dicen clama sin cesar del Consejo de Su Majestad que no suena almas, almas, cristiandad, cristiandad, Dios, Dios, sino dinero, dinero, moneda, moneda, que es harto de llorar con lágrimas de sangre.[9]

¿Qué es lo que pensó el virrey Enríquez de Almanza acerca de esta acusación tan grave para su conciencia?... No lo sabemos, pues esta carta le fue dirigida el día 19 de septiembre de 1580 y ya no hay respuesta a ella, tal vez porque ya estaba en camino hacia el virreinato del Perú. Pero la información que proporciona Mendieta –que fue un apasionado defensor de su orden y del indígena ante las injusticias que sufrió a manos de los españoles– muestra parte de los problemas que debieron afrontar los religiosos y los aborígenes al estar los poderes civiles y religiosos seculares confabulados para hacer fracasar las tareas de los evangelizadores y la civilización del indio.

Los designios de la Corona se cumplirían paulatinamente, pues cada vez fue mayor el número de clérigos que, protegidos

[9] *Códice Mendieta*, pp. 218 y ss.

por los obispos y el arzobispo, así como por los virreyes, se irían apoderando de los conventos y de los pueblos controlados por los misioneros. Los frailes replegaban sus fuerzas, acosados cada vez más por civiles y eclesiásticos. Abandonados los indios, y ante la ineptitud de los curas, volvieron a sus prácticas religiosas ancestrales o al ritualismo extrovertido en el que todavía vegetan buena parte de ellos.

El movimiento civilizador que iniciaron los frailes y que se prolongó apuradamente hasta finales del siglo XVI, o tal vez hasta principios del siguiente, se puede considerar abortado. No tanto porque hayan fallado aquellos hombres que se entregaron al indio, sino por el cúmulo de circunstancias adversas a las que tuvieron que enfrentarse, que incluyen pugnas entre sí mismos en varias ocasiones. Hombres más poderosos sabotearon su actuación que había empezado a rendir tantos frutos. Celosas de los privilegios que se habían concedido a las órdenes religiosas, las autoridades reales y las del virreinato provocaron disturbios entre aquéllas. Se les acusó de multitud de hechos no cometidos y se exageraron sus defectos. La labor de hombres insignes como Valencia, Motolinía, Sahagún, Olmos, Las Casas, Mendieta, Molina, Gante, Valadés, de la Veracruz, Roa, Sevilla, Olarte, Cruzate y tantos más sepultados en el olvido o en el recuerdo de unos cuantos quedó deshecha. Sin embargo, algunos de los frutos obtenidos por ellos, y especialmente el arte salido de las manos de los indios que tanto amaron no murieron; eso es lo que estudiaremos ahora.

VI. EL ARTE INDOCRISTIANO: FRUTO DE LA EDUCACIÓN MONÁSTICA

> Durante siglos los monasterios eran el refugio del arte cristiano. Arte, arte cristiano y arte monástico son en ese largo periodo una misma cosa. Es un hecho que la actividad refinada que produce las formas artísticas no es posible más que en una sociedad bien ordenada, y no es menos cierto que la mejor sociedad durante la Edad Media era la de los monjes. Era en los monasterios donde podía encontrarse aquella actividad manual e intelectual necesarias para la existencia del arte.
>
> J. Pérez de Urbel
> *El monasterio en la vida española de la Edad Media*

Tal como se desprende del epígrafe y de lo que hemos expuesto, como consecuencia natural de la doble educación que recibieron gran número de indígenas podemos decir que el arte realizado por ellos en el siglo XVI fue un arte monástico, al igual que lo fue parte del visigodo y el románico, entre otros. Desgraciadamente, la sociedad novohispana primitiva no estuvo bien ordenada y quizá nunca lo estuvo después. Sobre todo en lo que se refiere a la población indígena que estuvo sujeta a la explotación y sumida en la ignorancia que todavía hoy persiste. Pero es un hecho que, a pesar de todas las dificultades que predominaron entre frailes, indios y conquistadores, dentro de la unión y la desunión registradas durante este periodo, a la sombra de los monasterios se produjeron innumerables obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas en México. Casi todas fueron producto de la actividad "manual e intelectual" de los indígenas y los miembros de las órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos.

Este arte cristiano se debió, desde sus principios, fundamentalmente a la mano del indio y a la dirección de los frailes, y por esta razón he querido llamarlo "arte indocristiano": indio por su realizador y cristiano por su tema. Sin el concurso de frailes e indios, en doloroso abrazo, no se hubieran edificado los 310 conventos que cita fray Gerónimo de Mendieta, ni los centenares de pequeños templos. En todos ellos el indígena se encargó de diversas tareas, desde el corte y acarreo de la piedra, la sección de la madera, la elaboración de la cal, la fabricación del ladrillo y el acarreo del agua, hasta la alimentación para los cientos de trabajadores que debieron laborar en las obras.

Pero además de la labor gruesa, debemos agregar el trabajo especializado de una multitud de artistas nativos que tuvieron a su cargo las etapas decorativas, esculpidas o pintadas, las cuales, por su misma naturaleza, quedaron al cuidado de individuos plenamente capacitados y con un marcado grado de sensibilidad y de expresión, perceptibles en la mayor parte de las obras novohispanas del siglo XVI, especialmente en las esculturas de los conventos y los templos.

Nos concretaremos ahora a examinar lo relativo al gran número de indígenas que se encargaron de decorar las fachadas de las iglesias de los pueblos y trabajaron también en la mayor parte de los conventos franciscanos, dominicos y agustinos de la Nueva España. Es necesario recordar las palabras de fray Toribio de Benavente, Motolinía, a quien tanto debe la historia mexicana: "Había en esta tierra canteros o pedreros muy buenos maestros... antes que los españoles viniesen [que] labraban también muchos ídolos de piedra. Después que los canteros de España vinieron, labran los indios *cuantas cosas han visto labrar* a los canteros nuestros, ansi arcos escarzanos y terciados como ventanas y portadas de mucha obra y cuantos romanos y bestiones han visto, todo lo hacen...[1]

Fray Toribio no dice aquí que los españoles hayan enseñado a los indios su oficio, sino que "*han visto*" cómo se hacen las obras, y de esta manera fue como aprendieron. No se trata de

[1] Motolinía, *Memoriales*, pp. 183-184, cursivas de C. R.-V.

un mero eufemismo del autor sino una afirmación fiel a la realidad de aquellos tiempos. Resulta natural que los indios, obligados por las circunstancias de la Conquista, tuvieran que trabajar para los albañiles y constructores de los primeros edificios de México-Tenochtitlan y que más tarde fueran utilizados por los frailes. En varias ocasiones los cronistas refieren la viveza con que los indígenas aprendían uno u otro oficios; ni tardos ni perezosos reproducían por su cuenta los objetos que habían visto hacer, abatiendo los precios que cobraban los españoles, con lo cual provocaban su ira, como lo dicen Mendieta, Motolinía, Torquemada y Las Casas. ¿Cómo entonces creer lo que dicen algunos autores contemporáneos, que los oficiales y artistas españoles iban a enseñar sus técnicas y secretos de trabajo a quienes sabían aprovecharlos y abarataban su trabajo?

Estamos aquí frente a un problema que puede ser aclarado por medio del estudio y el análisis cuidadoso de las obras escritas por los misioneros a lo largo de la evangelización. Dada la capacidad de los indios para construir y hacer obras de arte en el pasado, la tradición no había muerto, y a cierto número de los artistas prehispánicos que sobrevivieron a la catástrofe de la conquista no les fue difícil adquirir las nuevas técnicas del sistema europeo observando cómo trabajaban los españoles.

En el momento de la entrada de Hernán Cortés a Tenochtitlan, la capital ofrecía un aspecto nunca visto por ojos extranjeros, distinto al que ofrecían las ciudades europeas de esta época y en plena concordancia con el desarrollo económico, político, social y religioso alcanzado por los mexicas. Por eso, cuando los españoles llegaron a la ciudad de México, cuenta Motolinía que: "unos a otros se decían: ¿Qué es aquesto que vemos? ¿Ésta es ilusión o encantamiento? Tan grandes cosas y tan admirables han estado tanto tiempo encubiertas a los hombres que pensaban tener entera noticia del mundo".[2] El esplendor de esta ciudad, que sorprendió tanto a los españoles, no se debía a un mero accidente sino a un plan organizado por sus constructores educados en las escuelas de los calmécac, y las obras fueron realizadas por individuos especializados. Algo semejante de-

[2] Motolinía, *Historia*, p. 148.

bieron observar los invasores en pueblos que estaban en su apogeo como Tezcoco, Cholula, Huejotzingo y Tlaxcala, por ejemplo, puesto que en cada ciudad debieron existir hombres plenamente capacitados para hacerse cargo de cualquier obra. Buen número de ellos habrían tomado parte en la campaña constructora de los conventos novohispanos, pocos años después de la llegada de los misioneros franciscanos en 1524, así como en la construcción de los edificios palaciegos de algunos conquistadores. Veamos un poco de una parte de su historia.

Cuando don Diego Angulo I. estudió el arte mexicano, observó

> la aportación indígena debe reducirse fundamentalmente al aspecto decorativo, e incluso ciñéndose a él, lo que pudiera atribuírsele con cierta seguridad es mucho menor de lo que debiera, sobre todo en lo que a composición se refiere... [pero] el deslindar lo que corresponde a la población indígena y a esa gran masa europea improvisada de entalladores, que a falta de personal especializado ponía la mano en las construcciones, es labor difícil y sólo posible de realizar sobre una información gráfica que no existe, procurando, sobre todo, descubrir en los monumentos el empleo de temas precortesianos.[3]

El doctor Angulo vislumbraba hace cincuenta años el meollo del problema, cuando se contaba con poco material gráfico y se prestaba poca atención a los detalles. Nuestro trabajo ha ido en busca, precisamente, de esos rasgos importantes que pueden conducirnos a descubrir la intervención del indígena en el arte monástico del siglo XVI. No hemos hecho sino desbrozar el campo que guarda todavía bastantes ejemplos y que serán hallados en el futuro. Fruto de nuestras investigaciones es este ensayo, el cual después de casi veinte años ha hallado pocas respuestas en el campo de la escultura. En cuanto a la pintura indocristiana, se han publicado varios estudios importantes hasta el momento de preparar esta nueva edición.

El doctor George Kubler, en su excelente estudio todavía no superado de la arquitectura del siglo XVI, considera fundamental la intervención del indio en la construcción y decoración de

[3] Angulo, *Historia del arte hispanoamericano*, t. I, p. 139.

los conventos, pero piensa, con toda razón, que no se han buscado las pruebas ni las características que permitan distinguir el trabajo de la mano india del de la española, y asienta:

> el estilo nativo de la escultura se puede identificar con cierta facilidad por el carácter del tallado de la piedra: las formas están rudamente talladas y terminadas de modo imperfecto, sugiriendo el empleo de utensilios de piedra y de abrasivos más que el uso de cinceles de hierro con filos cortantes. Otro rasgo diagnóstico se puede encontrar en el diseño aplanado y extenso. Las formas europeas ya foliadas, ya simbólicas o geométricas se parecen a un grueso bordado por su patrón repetitivo. En este ornamento groseramente tallado y pesadamente ornamentado los miembros estructurales o tectónicos tienden a perder su identidad, si es que no desaparecen del todo. La presencia de plantas o animales en la iconografía, sin embargo, no es en sí misma una garantía del diseño y del trabajo de la mano indígena porque no hay razón para que los europeos no hayan representado la flora y la fauna de su nuevo ambiente en el arte que realizaban y sin que por ello se convirtieran en trabajadores indígenas.[4]

Como se advierte, tanto Angulo como Kubler muestran su preocupación por las formas artísticas elaboradas por el indio y tratan de buscar una explicación del porqué de esos rasgos que, aparentemente, constituían una característica exclusiva de las obras mexicanas del siglo XVI. Coinciden también en pensar que muchos de los españoles pudieron intervenir en las obras conventuales. Sin excluir del todo estas opiniones, los hechos parecen demostrar todo lo contrario, aparte de que no hay todavía documento alguno que apoye la partcipación de "esa gran masa europea improvisada de entalladores" en los conventos y templos. Tampoco se ha pensado, por ejemplo, que los frailes no tenían dinero suficiente para pagar a estos individuos, por poco que ganaran. En cambio, disponían de la mano de obra gratuita del indígena. Además, los indios estaban ya acostumbrados a emprender obras de gran envergadura tanto en la capital como en los pueblos circunvecinos. Pero existe otro hecho

[4] Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, p. 141.

todavía más importante: el inmigrante español no venía en busca de un salario raquítico como era el que podrían pagarle los frailes, sino todo lo contrario. Coludido además con las autoridades civiles y los demás españoles, procuró también vivir a costa de los indios.

> Como los españoles en aquel tiempo –escribe Mendieta– se veían señores de una tan extendida tierra, poblada de gente innumerable, y toda ella sujeta y obediente a lo que les quisiesen mandar, vivían a rienda suelta, cada uno como quería y se le antojaba, ejercitándose en todo género de vicios. Y trataban a los indios con tanta aspereza y crueldad, que no bastaría papel ni tiempo para contar las vejaciones que en particular les hacían[5] [foto 12].

En consecuencia, el problema debe enfocarse de manera diferente examinando el comportamiento de los actores durante la evangelización. Porque a los conventos hay que agregar los templos y capillas que se hicieron en los pueblos y que eran visitados por los frailes. Tampoco se debe olvidar que los edificios no se hicieron en lugares despoblados sino, en cambio, en las zonas densamente habitadas y cuya fundación había ocurrido, por lo menos, dos o tres siglos antes de la Conquista; en otros casos eran más antiguas. En estos pueblos, como es fácil comprender, hubo también un centro ceremonial prehispánico importante, lo cual implica, necesariamente, la existencia de un nutrido grupo de trabajadores especializados en la escultura, pintura, cerámica, arquitectura, etcétera.

Tiene razón Angulo al pensar que las formas precortesianas constituyen una de las claves fundamentales para acercarse a la solución del problema de diferenciar el rendimiento de la mano indígena del de la española. También tiene razón Kubler al pensar que uno de los rasgos que pueden caracterizar el trabajo sea el técnico: el empleo de los instrumentos de piedra; dadas las circunstancias económicas de las primeras décadas de la colonización, era casi imposible importar el suficiente número de utensilios de hierro para proporcionarlos a los que trabajaron en los conventos, ya que no fue una sola la obra emprendida sino varias

[5] Mendieta, *Historia*, p. 311.

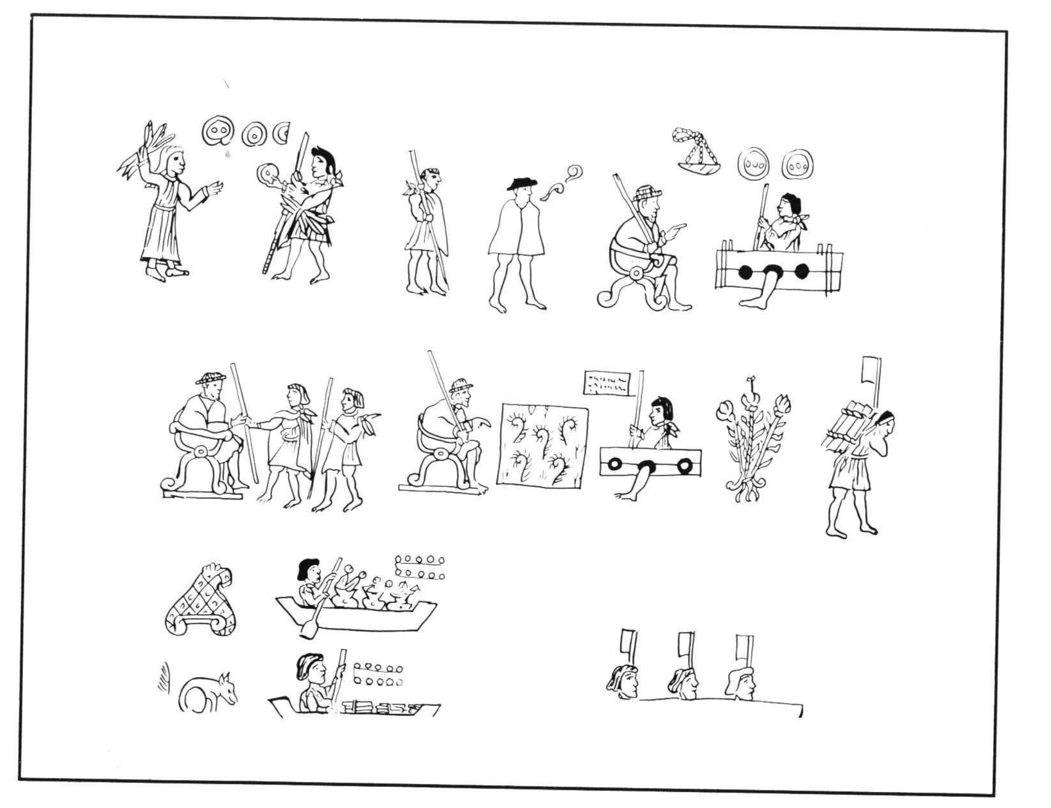


Foto 12. Escena del *Códice Osuna* en la que se muestra el cotidiano maltrato a los indígenas por los españoles (fol.286v.).

al mismo tiempo y en distintos pueblos, según se desprende tanto del estudio del doctor Kubler como del documento insertado en las Cartas de Indias[6] correspondiente a 1559, cuando se afirma que había ya 160 conventos en pleno trabajo de evangelización, concentrados en los actuales estados circunvecinos a la ciudad de México, como Michoacán, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Morelos, Oaxaca, así como los lejanos de Campeche, Yucatán y Chiapas. Al finalizar el siglo, fray Gerónimo de Mendieta da cuenta de 310 monasterios repartidos entre las tres órdenes religiosas, sin contar las ermitas y templos de los pueblos.[7]

Sabemos también que los moradores competían con los de los pueblos vecinos para hacer que su edificio fuese el mejor. No olvidemos el hecho de que, dada la explotación a que fue sujeto el indio por los españoles, los frailes hicieron todo lo posible para protegerlo y aun fueron acusados de querer convertir a la Nueva España en un monasterio gigantesco.[8] Ya vimos incluso que los misioneros elaboraron, indebidamente puesto que no les competía, ordenanzas para los pueblos en que moraban, pero lo hacían en su afán de librar al indio de los elevados tributos exigidos por la Corona. Esta actitud acarreó a los evangelizadores una serie de problemas y a consecuencia de ellos surgió la campaña ordenada por Felipe II para restar poder a las órdenes mendicantes por intermedio de los virreyes, obispos, arzobispos y visitadores conforme vimos en el capítulo anterior.

Por otra parte, el número de glifos que hemos hallado hasta el presente y que sobrepasa el centenar y medio es prueba segura de la intervención directa del artista de extracción y educación prehispánica y también de que no los realizó esa masa de canteros españoles, constituida por individuos ignorantes en su mayor parte, pues lejos estaban de poder captar el significado de los símbolos prehispánicos. Sólo podían comprenderlos quienes se habían iniciado desde pequeños en los misterios de la religión indígena, y tenido contacto con ellos en las obras ejecutadas bajo la dirección de los sacerdotes cuando eran estudiantes del calmécac. Es posible que unos cuantos signos

[6] *Cartas de Indias*, t. 1, p. 114.
[7] Mendieta, *Historia*, pp. 545-546.
[8] Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, p. 115.

hubiesen atraído la atención de algún artista extranjero, pero parece también una probabilidad en extremo remota. Creemos, pues, con Angulo que la inclusión de los signos precortesianos es un rasgo importante para reconocer las características de la mano indígena en los motivos decorativos del arte indocristiano.

Dos hechos más vienen en nuestro apoyo. Uno es que, entre los motivos ornamentales de los monasterios y templos, cada uno posee rasgos técnicos que lo diferencian de los otros, aun en aquellos conventos relativamente cercanos y ligados entre sí, como ocurre, por ejemplo, con la obra franciscana de las capillas posas de Huejotzingo y Calpan, Puebla (fotos 38-42) o las portadas dominicas de Chimalhuacán-Chalco, Edo. de México, así como de Tepoztlán, Morelos. Existe un cierto parentesco técnico, pero nadie podrá confundir sus obras escultóricas con las de otras regiones. El otro tiene que ver con las condiciones en que se realizó la evangelización. Si se observa el mapa al final del capítulo IX, se apreciará que los conventos se fundaron precisamente en los poblados prehispánicos cuya existencia –como ya se dijo– data de por lo menos tres o cuatro siglos antes de la conquista hispana; en otros casos eran muchísimo más antiguos y en todos había un gran culto prehispánico y por ende un núcleo importante de artistas encargado de realizar la iconografía indígena de diversos objetos en piedra, cerámica, pintura, orfebrería, plumaria, etc. Por otra parte, muchos de los materiales constituían el tributo que debía proporcionarse a los señores que sojuzgaban algunos pueblos, conforme puede verse, por ejemplo, en el *Códice Mendocino*.

¿Qué es lo que intentó decirnos el indio al incluir uno que otro signo que, dentro del contexto conceptual de su religión, estaba cargado de significado? ¿Intentaba acaso hacer llegar un mensaje a sus compañeros de infortunio, como si quisiera mantener vivas las tradiciones en medio de ese mundo conturbado en que vivían? ¿Acaso había perdido todo significado una vez que fue dominado y destruido sus templos y deidades? ¿Puede morir así, de pronto, una tradición que se ha mantenido por siglos y desaparecer sin dejar huella alguna? Por otra parte, ¿cómo es que permitieron los frailes la inclusión de estas reminiscencias tan cargadas de conceptos? No es fácil responder estas preguntas. Motolinía, Mendieta y Torquemada narran el cuidado que se tuvo

para evitar las idolatrías; se llegó incluso a destruir los ídolos que habían colocado en los basamentos de las cruces y de los altares. Cabe una explicación plausible, y ésta es que los evangelizadores no estaban suficientemente capacitados para reconocer la inmensa variedad iconográfica prehispánica.

¿Podría pensarse que la evangelización no fue tan efectiva como pensaron los misioneros y describieron los historiadores? Siempre hubo y habrá gente en el mundo a la que no se podrá convencer del todo; y muchos indígenas fingieron convertirse al cristianismo, pero en su fuero interno siguieron siendo tan paganos como antaño; hubo quienes llegaron al sincretismo religioso, hecho inevitable a efecto de no comprometerse ante los evangelizadores. Por esto quizá no sean tan infundadas las quejas y la amargura que se advierten en Sahagún cuando refiere que de poco les sirvió tanto esfuerzo, ya que el indio volvía a las prácticas ancestrales en cuanto se veía abandonado a su propia suerte, en especial cuando se inició la campaña de desprestigio de las órdenes mendicantes promovida por la Corona, para contrarrestar el poder que ejercían los frailes sobre los indígenas. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que fray Bernardino estuvo involucrado en la difusión de la doctrina, de manera que le corresponde parte del fracaso. Por otra parte, no fue sencillo erradicar creencias que tenían cientos o miles de años, y el periodo de que dispusieron los evangelizadores apenas si abarcó seis o siete décadas efectivas.

Por lo tanto, si los símbolos que hemos hallado y los que todavía quedan por descubrir encerraban un mensaje, éste iría dirigido a determinado grupo que los comprendía y para el cual tenía un hondo significado, ya que, como dice Alfonso Caso, "...la religión azteca fue, en la inmensa mayoría de sus concepciones, un conjunto de ideas y prácticas rituales mucho más antiguas, tan antiguas algunas de ellas que están asociadas con las primeras manifestaciones de las culturas sedentarias en Mesoamérica".[9]

Sus formas de expresión, con todas las deficiencias que se les quieran adjudicar –generalmente sin razón–, muestran la conjunción de valores, tradicionales unos, adquiridos otros, im-

[9] Caso, *El pueblo del Sol*, p. 20.

pregnados de la sensibilidad del nuevo ser que se gestó en una lucha de unos cuantos años, pero sin resignarse a perder del todo cuanto había logrado a través del tiempo. Expresión que naturalmente se separa de los cánones que estamos acostumbrados a advertir en el arte y a exigir al artista, pero no de la corriente de las ideas y de la cultura en general.

La obra de esa "nueva criatura" que fue el indio cristianizado, o sería mejor decir a medio cristianizar, todavía está reclamando la valoración de su obra, ya que hasta ahora sólo se ha juzgado de manera peyorativa. Nuestra obligación es comprender esa obra dándole el sitio que le corresponde y al que tiene derecho como parte de esa creación humana que es el arte. Y el arte de los indígenas novohispanos es una continuación, en cierto modo, de esa "flor y canto" que antaño floreciera en tierras mexicanas y que volvió a surgir como una consecuencia del movimiento cultural gestado en los monasterios.

Considero que el término de "arte indocristiano" está bien aplicado, puesto que fueron los indios los que realizaron la escultura y pintura cristianas en los conventos del siglo XVI. Tal denominación explica la naturaleza, la esencia y la vivencia del indio y su obra, sin recurrir a subterfugios lingüísticos, literarios, pretendidamente estéticos o hasta filosóficos. Si hay un arte copto, un arte asturiano, un arte visigodo, un arte prerrománico, teniendo en cuenta al hombre y al tiempo, la región y el país, tenemos perfecto derecho de llamarle así: arte indocristiano. Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico incontrovertible. Lo uno evoca lo otro de manera positiva por estar incluidos dentro del mismo fenómeno social: lo indígena y lo cristiano se han integrado como una necesidad y, por otro lado, también cuenta la intención de aquellos hombres que hicieron posible esa expresión vital que fue y es su arte: el arte indocristiano.[10]

[10] Jeanette Favrot Peterson, en su libro *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, rechaza el término indocristiano por considerar que es demasiado "inclusive" [*sic*] y que no da idea de lo que intenté comunicar con tal nombre. Creo que no supo comprender el trabajo del indio ni el significado ni la intención que me animaron a denominarlo así. En su lugar, emplea el nombre de "euro-cristiano", creando un hibridismo que nada significa ni define algo lógicamente sostenible a la vista de lo mexicano.

Fraile e indio crearon un "campo de acción cultural" totalmente activo. Nada existiría sin el intercambio, sin la necesaria dependencia, la naturaleza, la mutabilidad de unos y otros. Frailes e indios mezclaron sus ideas, sus esfuerzos, su realidad, que culminaron en una obra que tiene un lugar específico dentro del panorama cultural, creado a la sombra de los monasterios novohispanos: el fraile como creador de cultura y de un nuevo modo de vida en el indígena; el indio como receptor de esa voluntad y recreador de aquellos afanes que se fueron integrando paulatinamente en su propio modo de pensar, de sentir, de ser, incluso en su rechazo callado ante las imposiciones que sufrió. Entre ambos se creó una comunicación intensa, aportando cada quien parte de su vida misma para recrear una personalidad desarrollada socioculturalmente a través de la educación, del afecto, de ese afecto trágico que por su misma intensidad se vio frustrado por todos aquellos que fueron enemigos de frailes e indios.

En este arte de simbiosis se manifestaron los antecedentes de dos culturas: la prehispánica, destruida poco tiempo después de la Conquista, y la española, impuesta primero por la fuerza y después aceptada, de grado o por fuerza, fusionándose ambas para dar cima a una obra luminosa, enteramente nuestra y del mundo.

Aquí, como nunca, se halla plenamente justificado nuestro intento de dar al hombre y a su obra su verdadero valor, sin tomarlos como un medio y un artefacto estético en sí –tal como se había hecho en el pasado–, sino en su totalidad, como un "ser socioartístico"[11] y como un trabajo cargado de significados.

Se puede objetar que el término indocristiano puede dar pie a confusión, porque igualmente podría referirse al arte cristiano que se pudo hacer en la India. Cierto, errores son del tiempo. A causa de una ambición o de un deseo de buscar las riquezas de ese país se llamó, accidentalmente, indios a los pobladores de nuestro país. Se nos siguió llamando así por más de cuatro siglos y todavía hoy esta palabra persiste, peyorativamente, en labios inconscientes. Pero si ya no es posible cambiar una si-

[11] Silberman, *Sociología del arte*, p. 30.

tuación secular, la aprovechamos para robustecer un nombre que fue nuestro, y que seguirá siéndolo. El *Cem Anáhuac*, el universo indígena, vivió un poco más, agonizante en el mundo novohispano. La conquista armada y la espiritual desarticularon las culturas del México antiguo para tomar una nueva forma en cuanto sus pobladores pudieron hacerse "dueños de un nuevo rostro, dueños de un nuevo corazón"[12] diferente del ancestral, mediante la cultura europea que, a toda costa, impusieron los misioneros.

Si el arte prehispánico fue, como dice León-Portilla, "en su propio contexto, un medio maravilloso de integración al pueblo a los antiguos ideales de la religión y la cultura... la representación plástica de las grandes doctrinas transfiguradas en símbolo e incorporadas, para todos los tiempos y para todos los hombres, en elementos tan resistentes como la piedra y el oro",[13] así también el arte indocristiano fue un nuevo medio de integración religiosocultural del hombre a su nuevo medio, a sus ideas, como lo habían sido el arte grecolatino, el visigodo, el románico y el gótico.

[12] León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 168.
[13] *Ibidem*, p. 170.

VII. ESENCIA DEL ARTE INDOCRISTIANO. LOS FRAILES Y SU CONCEPTO DE LA BELLEZA

> La historia de los estilos, siempre preocupada por los elementos formales del arte, no puede dar una respuesta satisfactoria a nuestra pregunta, sus términos de referencia sólo permiten juicios basados en el gusto personal, de escaso valor en la investigación histórica. No habrá progreso posible mientras consideremos el problema estilístico desde el punto de vista formal, como aún se sigue haciendo en la mayoría de las historias del arte y mientras continuemos estudiando el desarrollo de los estilos aisladamente, sin conexión con otros aspectos del desarrollo histórico. Debemos ir más allá de la historia de los estilos y razonar más profundamente la respuesta.
>
> Frederick Antal
> *El mundo florentino*

Por su importancia y por sus características, tan aparentemente alejadas de los cánones artísticos, el arte ejecutado en el siglo XVI en buena parte de los conventos y templos novohispanos ha atraído la atención de diversos historiadores tanto mexicanos como extranjeros. Unos y otros han buscado la explicación del porqué de ciertos aspectos. Entre los más importantes se pueden mencionar a Manuel Toussaint, Luis McGregor, José Moreno Villa, George Kubler, Diego Angulo, Enrique Marco Dorta, Alfred Neumeyer, John McAndrew, Elisa Vargaslugo, Graziano Gasparini, Ilmar Lucs y algún otro que se nos escapa de momento.

Pero ninguno influyó tanto como Moreno Villa cuando, a consecuencia de sus reflexiones y del influjo de las ideas de

McGregor, emitió una teoría con la cual pensó que había resuelto parte del asunto del arte del siglo XVI. Sus conceptos, revolucionarios para la época, corrieron con inmensa fortuna pues fueron aceptados sin discusión por quienes estudiaban la producción artística de dicho periodo, y aun se hicieron extensivos a las obras de los dos siglos siguientes. En su entusiasmo por el estudio de la escultura mexicana, Moreno Villa creó un término que parecía, en efecto, explicar cuanto se hallaba escondido en las formas artísticas producidas por el indígena. Así, apareció su libro *La escultura colonial mexicana*, publicado en 1942.

Dado el enorme interés que despertó esta obra y el influjo que tuvo en los escritores posteriores a él, vamos a entresacar y comentar los principales párrafos donde el autor español expuso su pensamiento, así como a señalar las deficiencias o los errores en que incurrió.

> La escultura colonial y religiosa de México –dice Moreno Villa– presenta más interés que la de otra provincia española, por dos motivos esenciales, geográfico el uno y etnográfico el otro. La enorme distancia de la península [Ibérica] y la diferencia absoluta de las gentes que poblaban esta Nueva España tuvieron que originar productos muy peculiares o, a lo menos, muy especialmente matizados. No se ha hecho su historia. Mi estudio recae sobre un abundante repertorio más que sobre una estructura. Pero al manejarlo he ido descubriendo ciertos nexos, y sobre todo ciertas notas diferenciales o de analogía.[1]

El planteamiento de Moreno Villa busca, por primera vez, una explicación a los problemas existentes en torno a una expresión que se salía de lo acostumbrado, porque sus "cánones" estaban en abierta contraposición a lo que la gente consideraba entonces como arte "bien hecho". Cabe preguntarse, sin embargo, si el mero alejamiento de España era suficiente razón para marcar una diferencia en la producción artística, o si en realidad los indios eran en verdad absolutamente diferentes a los europeos en lo fisiológico y en lo mental, para determinar ya una separación entre lo novohispano y lo europeo.

[1] Moreno Villa, *La escultura colonial*, p. 9.

El autor prosigue de esta manera:

> Las razas indígenas que a partir de la conquista iban a variar de creencias y a modelar imágenes muy distintas a las suyas tradicionales tenían, cuando la invasión, diferentes estilos y grados de refinamiento, pero podemos observar como nota común a todos, que apenas se salen del bloque; que *no prestan atención a las bellas proporciones del cuerpo humano*; que modelan formas chaparras, sólidas y conceptuales. Símbolos e ídolos. Y que junto a la escultura trágica cultivan la humorística, francamente grotesca.[2]

El cambio de religión fue un factor fundamental al que es totalmente indiferente el autor y ni se percató de ello, ya que para él lo más importante se reducía a la similitud de un *status* social. En cuanto a la existencia de los grados de refinamiento, eso es un hecho y nada hay que agregar, pero considero que los conceptos de Moreno Villa no se apegan ni a la verdad ni a la realidad. En cuanto a la existencia de estilos, hasta el momento (cincuenta años después) no se han definido todavía y sólo se puede hablar de arte olmeca, zapoteca, teotihuacano, maya, mixteca, mexica y otros, a pesar de que se han realizado investigaciones sistematizadas. A este respecto todavía siguen siendo válidas las palabras de Beatriz de la Fuente: "¿Cómo es posible que se definan estilos, se interpreten simbologías, o se establezcan cualidades artísticas, cuando no se han estudiado en particular y en conjunto tales obras de arte?"[3]

Por otra parte, es evidente el tono peyorativo con que Moreno Villa se expresa acerca del arte prehispánico y sus opiniones reflejan el criterio de esa época, aunque sea injustificado desde cualquier punto de vista. "El arte de Mesoamérica –el plenamente mesoamericano cuando menos– es el arte de una civilización lejos ya del arte primitivo en que la Europa de siglos pasados lo había catalogado",[4] afirma con toda razón Ignacio Bernal; y éste es el criterio actual en la historia del arte, aunque todavía quedan por allí críticos que siguen pensando en el dogma de lo clásico

[2] *Ibidem*, p. 10, cursivas de C. R.-V.
[3] De la Fuente, *La escultura monumental olmeca*, p. 7.
[4] Bernal, *Cien obras maestras del Museo*, p. 7.

para juzgar las obras artísticas mexicanas, opinión que sólo contribuye a crear confusiones y a dejar de lado las cuestiones fundamentales. El arte de Mesoamérica fue un arte de extraordinaria sensibilidad, de actividad creadora constante. Fue expresión de un mundo lleno de vitalidad; en cada obra se advierte un trasmundo filosófico y el testimonio de la lucha permanente del hombre que se inserta en el cosmos, reflejando un sistema de vida propio, un concepto totalmente alejado de la sensibilidad grecolatina, a la cual no tuvo por qué apegarse de ninguna manera, como piensan y desean quienes juzgan sus obras o las del arte indocristiano.

El hecho de que los artistas prehispánicos y los indocristianos no hayan prestado "atención a las bellas formas del cuerpo humano" es una opinión ligera; se trata de dos civilizaciones totalmente diferentes y no cabe la comparación. A cada civilización le corresponde una serie de valores y sólo de acuerdo con ellos se puede juzgar sus obras. El hombre prehispánico, profundamente religioso, centraba su pensamiento en el ideal teocéntrico y sus dioses no estaban conformados a la medida humana como las deidades grecolatinas. Que su escultura haya sido trágica, grotesca o humorística no indica que debe pertenecer a un bloque del que no quiera o no pueda salirse, o del cual queramos nosotros extraerlo, o pretendamos incluirlo por medio de una crítica insustancial.

Permítasenos citar unas palabras de José Camón Aznar que reflejan nuestro modo de pensar:

> La no esencialización de los rasgos expresivos con la obra de arte motiva esa crítica insuficiente que, hasta nuestros días, ha deformado la educación artística popular y que ha valorizado las obras de arte con un criterio de un primer plano mental. Los pacientes eruditos no se resignan a su papel importante, pero objetivo; y subidos sobre sus legajos dogmatizan sobre las excelencias o imperfecciones de la obra de arte. Las obras se califican de buenas o de malas. Y al margen de esta crítica tan pedante y tan absolutamente inadecuada a la estimación artística, quedan las mismas obras, inéditas, recluidas en su mundo expresivo, inabordables para el historiador. El criterio estimativo de los historiadores es doble: uno, cronológico; otro, técnico. Según el primero, es su inserción en el tiempo lo que hace señera o no a una creación artística. La falsedad de esta estima-

ción procede de no admitir que en las obras de arte no hay soluciones, sino expresiones. En esta burda valoración positivista de las creaciones artísticas están inspirados nuestros mejores libros de Historia del Arte, y ella es la que ha conformado el gusto y las aficiones de nuestros jóvenes eruditos.[5]

El criterio sustentado por los historiadores del arte mexicano se ha basado precisamente en lo anotado en los párrafos anteriores. De esta manera, se compara la obra prehispánica y la indocristiana de acuerdo con las normas del arte clásico, del renacentista o del de la academia, y, como sus rasgos no concuerdan, tienen que ser "malas"; y también porque el aspecto técnico de las obras mexicanas muestra tantas desviaciones y deficiencias. No existe ajuste entre la realidad y el pretencioso ideal soñado.

Hace tiempo, Robert Collingwood escribió lo siguiente:

> Muchos de los que escriben acerca del arte hoy en día parecen pensar que es una especie de habilidad manual [*craft*], y éste es el principal error en contra del cual debe luchar la moderna teoría estética. Aun aquellos que no aceptan abiertamente el equívoco en sí mismo admiten las doctrinas implicadas al respecto... [Una de ellas es la de la técnica artística, que puede expresarse del siguiente modo:] el artista debe tener cierta habilidad que se llama técnica. Adquiere esta destreza tal y como lo hace el artesano, en parte a través de experiencia personal, y en parte al compartir la experiencia de otros que se convierten en sus maestros. Pero la habilidad que así alcanza no lo hace artista, porque el técnico se hace, mas el artista nace. El poder creador puede producir excelentes obras de arte aunque la técnica sea defectuosa; más aún, la técnica más refinada no producirá una obra de arte en ausencia de aquél.[6]

Nadie puede dudar de que tanto en el arte prehispánico como en el indocristiano y el cristiano europeo de ciertas épocas hay ese poder creador, aunque la técnica adolezca de algunos defectos.

Al estudiar Moreno Villa las esculturas de las obras conventuales, ya estaba influido por las ideas de Luis McGregor expresadas en 1935:

[5] Camón Aznar, *El arte desde su esencia*, pp. 46-47.
[6] Collingwood, *The Principles of Art*, p. 26.

> Hay en un estudio del señor Luis McGregor unos párrafos de gran interés para este asunto. Dicen así: "En México interviene un factor más de acuerdo con la técnica indígena de labrar la piedra, muchos ornatos son planos, recortados en siluetas, con poco relieve, tratamiento que coincide con ciertas realizaciones moriscas. Además, en determinadas fachadas en juego con elementos platerescos importados se mezclan jeroglíficos y signos netamente aborígenes, y, en muchos casos, los ornatos provienen de la flora y de la fauna americana." Todo este párrafo es cierto y de una capital importancia para ir en busca del nombre propio de esa manera o técnica plana y recortada que, además, mezcla elementos indígenas como los jeroglíficos, con los elementos góticos y renacientes, es decir, importados.[7]

No es difícil advertir que ambos autores se equivocaron por la debilidad de su razonamiento y su desconocimiento de otras obras en las que se manifiestan todas las características señaladas por McGregor y Moreno Villa. Su fundamento analítico reside en el aspecto técnico, es decir en el rendimiento de la mano indígena al labrar la piedra y que, además, supuestamente coincide con "ciertas realizaciones moriscas". Esto último dio pie para la siguiente opinión de Moreno Villa:

> Al contacto con las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo "tequitqui". Lo "tequitqui" se manifiesta, sobre todo en la cantería, en los relieves en piedra. No en balde fue de piedra la gran escultura precortesiana. Y su trabajo es tan lineal que recuerda los grabados en madera de las arquetas bizantinas y románicas. Ejemplos en Huaquechula y Tepoztlán. Es interesante comparar estos relieves con las pinturas al fresco, lineales también, de los conventos contemporáneos. En éstas las proporciones son clásicas y los contornos flexibles, mientras que en aquéllos *son primitivas las proporciones y muy duros los contornos*.[8]

La explicación propuesta por el autor es de carácter puramente formalista y contradictoria al asignar, por ejemplo, carácter lineal a los murales conventuales, aunque considera que tienen

[7] Moreno Villa, *La escultura colonial*, pp. 10-11.
[8] *Idem*, cursivas de C. R.-V.

"proporciones clásicas". El solo hecho de unirse o de mezclarse dos o más razas no aclara nada y resulta necesario tomar en cuenta otros factores tan importantes como la pérdida de la religión. Al cambiar la iconografía, es posible que la técnica siga siendo la misma. Que esta técnica pudiera coincidir circunstancial o fortuitamente con una europea como la mudéjar no explica nada, porque el mismo argumento puede usarse respecto a otras técnicas.

Por otra parte, no hay tal coincidencia con lo mudéjar, como lo creyeron McGregor y Moreno Villa; existe mayor parentesco, por ejemplo, con las obras del arte de las peregrinaciones a Santiago de Compostela realizadas durante el periodo prerrománico y el románico, y en esto habrá que incluir los monumentos franceses, italianos, alemanes y varios más. Lo seductor y *fundamental* para Moreno Villa fue que, como el árabe sojuzgado era *tributario* de los reyes españoles y el indio vasallo lo era también de la Corona, los unía la misma circunstancia economicopolítica. Como tal situación se denota por medio del término *tequitqui*, su proposición era cierta y, por lo tanto, definitiva.

Al analizar José Moreno Villa el término *tequitqui*, afirma, de manera demasiado simplista:

> Para inventar el término tequitqui hemos de tener presente en primer lugar lo que significa la voz árabe mudéjar (Mudechan). Significa tributario. El hombre mudéjar era el mahometano que *sin cambiar de religión* quedaba por vasallo de los reyes cristianos durante la Reconquista. Vasallos y tributarios fueron aquí los indios. ¿Por qué no buscar la palabra equivalente en azteca y bautizar con ella, como se hizo allá, a las obras que presentan rasgos de esa especialísima amalgama de estilos? La cuestión no es indiferente. A cada cosa hay que llamarla por su nombre si queremos entendernos. Y a lo de México no se le puede llamar mudéjar aunque concuerde con ese modo hispánico en ser una interpretación de diversos estilos, según su tradición propia y su modo de labrar. Yo propongo la antigua voz mexicana "tequitqui", o sea, tributario. E invito a los conocedores de lenguas aborígenes a elegir otra mejor.[9]

[9] *Ibidem*, p. 16, cursivas de C. R.-V.

Las palabras anteriores son en extremos sugerentes –aunque no ciertas en manera alguna–, y tal vez por eso nadie osó rehusarlas. El reto propuesto por Moreno Villa cayó en el vacío y nadie trató de buscar otra palabra, quizá por desconocer la lengua náhuatl y porque se consideró resuelto el asunto. Pero su fuerza reside, por sobre todo, en la originalidad del estudio. Sin embargo, no bastan la buena fe y el entusiasmo para calificar un hecho; por el contrario, es necesario el rigor científico en todo análisis para captar ciertas sutilezas que transforman el estado de una cosa, o un examen cuya esencia se encuentra más allá de la superficie que percibimos, y a la cual nos concretamos. De esta manera, subrayo, *Moreno Villa no le dio importancia al cambio de religión*; para él lo fundamental fue que el mudéjar y el indígena fueron tributarios, y sobre este pivote inconsistente giró todo su examen.

Hubo, en efecto, en la Nueva España, un "contacto" entre gente totalmente disímbola, pero mientras que en España el árabe aportó buen número de formas de su propio repertorio –sin que fuese hostilizado por ello– y ejecutado con su propia técnica, aquí la contribución del indio fue exigua. Sus formas arquitectónicas fueron rechazadas porque sus normas no satisfacían las necesidades funcionales de la tradición europea. Tampoco podían aceptarse las formas decorativas, puesto que obedecían a un concepto distinto del peninsular, aparte de que muchas de ellas, en especial las correspondientes a las deidades, chocaban con la mentalidad española, porque veía en ellas una manifestación demoniaca. La inclusión de unos cuantos motivos prehispánicos fue por igual reducida si se compara con los mudéjares. En cuanto a la técnica del esculpido, es ligeramente parecida, aunque no es lo mismo trabajar el yeso o el estuco que la piedra.

Valiéndonos del mismo argumento que aplica Moreno Villa, estamos autorizados ya para comparar tanto el trabajo de los artistas mudéjares y de los indocristianos con la escultura de otros pueblos. En ellos vamos a encontrar, sin lugar a dudas, una semejanza técnica extraordinaria más cercana todavía a la prehispánica y a la indocristiana que la que presentan los mudéjares, de modo que "a cada cosa hay que llamarla con su propio nombre si queremos entendernos", como desea el autor, y a nadie se

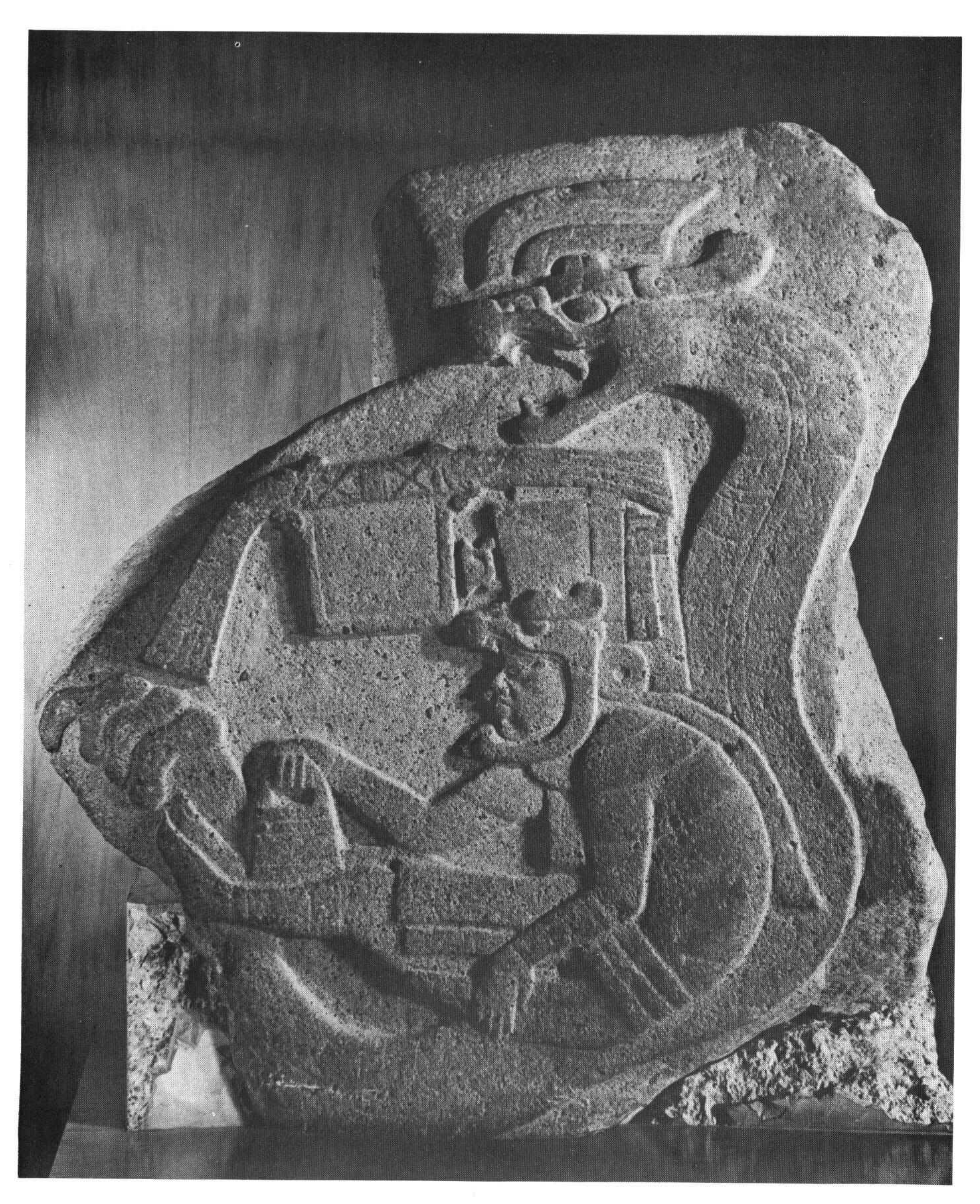


Foto 13. La Venta, Tab. Monumento olmeca núm.19, siglo XIII A.C. Obsérvese la calidad del bajorrelieve y la maestría en la concepción del diseño. Museo Nacional de Antropología.

le ocurriría llamar *tequitqui* a las obras de arte de otros pueblos tan sólo porque coinciden en el esculpido plano, en la talla biselada, el recorte en silueta de las imágenes, las fallas anatómicas o las mezclas "incoherentes" de los estilos, etcétera.

El artista prehispánico, a lo largo de su historia, cultivó en efecto varios géneros en los que se aprecian "diversos grados de refinamiento", al igual que ha ocurrido con el arte de todos los pueblos. En la escultura prehispánica hallaremos tanto el alto como el bajorrelieve y el bulto redondo en obras donde se manifiesta su alto poder creador y una habilidad que nada tiene de primitivismo, de dureza de contornos. Los valores de esta escultura son del todo diferentes y están de acuerdo con su propio momento cultural, con su reacción y su lucha ante la vida, con la mejor forma de resolver los problemas esenciales. Obsérvese el extraordinario trabajo realizado, sin instrumentos de hierro, sino por frotamiento de una piedra con otra y el empleo de abrasivos, en el Monumento 19 de La Venta, Tabasco (foto 13). El escultor olmeca supo expresar en forma magistral, por medio del bajorrelieve, una serie de valores y de símbolos que nos son desconocidos todavía. ¿Y en qué forma se puede valorar un detalle del Dintel 26 de Yaxchilán (foto 14) esculpido un milenio después de la obra anterior? ¿O acaso es menor el valor de otra obra maestra de la escultura mexica (foto 15), la Piedra del Sol? ¿Las juzgaremos solamente por lo grotesco de la expresión, porque sus "ornatos son planos, recortados en siluetas, con poco relieve", por su corte biselado, como dice Moreno Villa? No, de ninguna manera. Para juzgar estas obras es necesario situarse en el momento histórico de cada pueblo y calificarlo sin perder de vista el desarrollo vivencial de ese hombre y sin tomar en cuenta la supremacía de los valores de la escultura y de la pintura clásicas, o de la renacentista, como a cada paso sacan a relucir Moreno Villa y sus seguidores. Si tal criterio estaba justificado en tiempos del crítico español, hace medio siglo, no puede estarlo ahora por ningún concepto.

Por otra parte, es verdad que el indio era tributario de la Corona española. Pero lo había sido ya de sus propios gobernantes, de manera que lo mismo le daba pagarle a un amo que al otro, pero *existe gran diferencia entre conservar la propia religión*, como le ocurrió al mahometano, que verse obligado du-

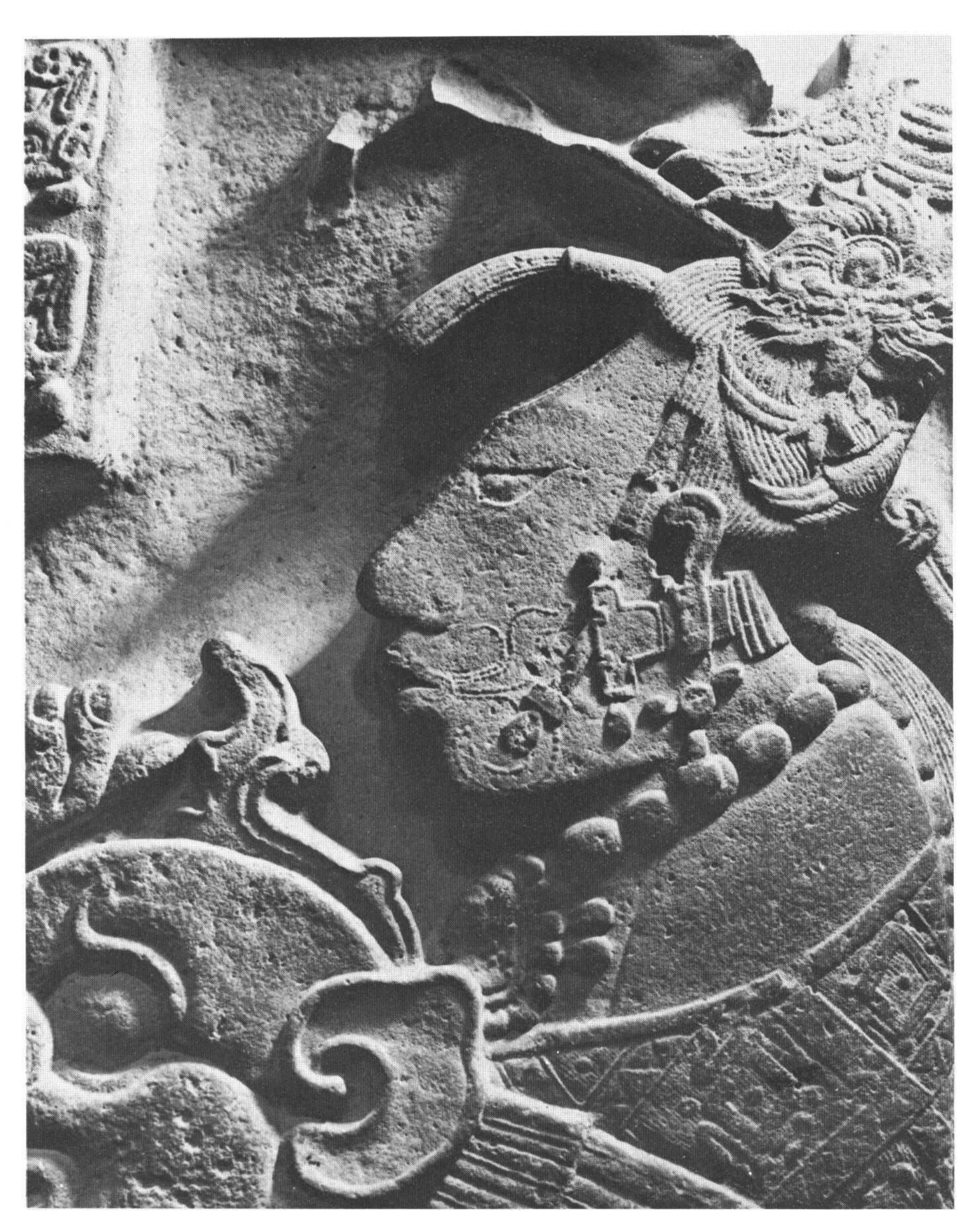


Foto 14. Yaxchilán, Chis. Detalle maestro en la representación de un personaje. Dintel 26 de dicha zona arqueológica, siglo IX d.C. Museo Nacional de Antropología.

ramente a olvidarla para aceptar una creencia extraña. El influjo de este cambio de religión fue brutal para el indio, con todo y la bondad que pudieron practicar los frailes, ya que por necesidad tenía que influir decisivamente en su conciencia y en su comportamiento. No en vano dijo fray Gerónimo de Mendieta que los indígenas andaban como espantados de la guerra pasada y de las muertes de los suyos. Pero más que de la guerra y de la muerte lo estaban por la situación psicológica en que se vieron sumergidos de pronto, a causa de los cambios religiosos y sociopolíticos que ocurrieron con las conquistas armada y espiritual. No podemos, pues, considerar análogos dos hechos que fueron diferentes y mucho menos calificarlos del mismo modo, como ocurre al utilizar con superficialidad la palabra *tequitqui* que, incluso, envuelve cierto carácter racista, como algunos han indicado.

"El escultor indígena –prosigue Moreno Villa– introduce en las imágenes católicas algún símbolo idolátrico, por atavismo o 'por si acaso', como he oído decir. Tal costumbre se ve todavía en figuras del siglo XVIII."[10] Tanto McGregor como Toussaint, García Granados y Angulo Íñiguez habían señalado ya la inclusión de algunos glifos de origen prehispánico en la escultura conventual, bastante visibles a simple vista, como los espejos de obsidiana de algunas cruces de atrio en Ciudad Hidalgo y San Felipe de los Alzates, o el glifo de la palabra en la portada lateral de Coixtlahuaca, aunque existen muchos más; de ellos hablaremos en un capítulo posterior. Pero debemos señalar que no tienen el mismo valor los incluidos en el siglo XVI que los de dos centurias posteriores, si es que los hay, como dice Moreno Villa.

Los símbolos indígenas ejecutados en el periodo de la evangelización novohispana son una consecuencia natural, mejor diríamos esencial del desarrollo sociohistórico, pues las tradiciones ancestrales estaban plenamente vigentes en el siglo XVI, y gran parte de los esfuerzos de los misioneros para desterrar la idolatría de sus feligreses fueron vanos. De aquí que surgieran brotes idolátricos en distintas zonas del país, de los cuales dan

[10] *Ibidem*, p. 11.



Foto 15. Piedra del Sol. Los creadores de este monumento maestro de la escultura mexica realizaron un trazo geométrico perfecto, como puede comprobarlo quien posea los conocimientos adecuados Todos los diámetros que se dibujen pasan por el mismo punto, y además, existen otros trazos. Siglo XV. Museo Nacional de Antropología.

cuenta algunos de los cronistas tan fidedignos, como Sahagún. Por otra parte, conforme fue coartado el esfuerzo de los evangelizadores a consecuencia de los ataques ordenados por la Corona a los curas, obispos, arzobispos, virreyes y visitadores, el indio fue abandonado poco a poco hasta quedar en segundo término en los siglos siguientes, postergamiento que continúa hasta hoy. Las tradiciones indígenas, aunque no se podían olvidar del todo, fueron también perdiendo fuerza y mezclándose con las tradiciones cristianas para formar un hibridismo religioso todavía practicado en nuestros días por un núcleo importante de la población.

De manera que hay poco fundamento para decir que el arte barroco de los siglos XVII y XVIII presenta motivos religiosos prehispánicos (aunque pueden encontrarse esporádicamente), sobre todo si se piensa que aún en el siglo de la Conquista la cantidad de signos y símbolos no es tan abundante como podría esperarse, aunque el número de los que hemos hallado es importante. Es posible incluso que el número sea mayor, pero a veces no somos capaces de distinguir un diseño europeo de una expresión simbólica mesoamericana debido a la semejanza que puede haber entre ambos.

Preocupado, con toda razón, Moreno Villa continuó sus estudios, y en 1948 publicó otro libro en el que reafirma sus ideas anteriores y recalca: "En todos estos conventos del siglo XVI encontramos esa extraña mezcla de estilos pertenecientes a tres épocas: románica, gótica y renacimiento que se manifiesta en lo tequitqui. Mezcla que dota de intemporalidad a los monumentos, de anacronismo. Por esto cabe hacer esta afirmación rotunda: *todo lo tequitqui es anacrónico, parece nacido fuera del tiempo*, sin tenerle en cuenta por lo menos."[11]

Es cierto que en buena parte de las obras conventuales hay una mezcla de estilos ya pasados de moda en Europa, incluso en España. Pero debemos preguntarnos a qué se debe esa amalgama y hasta qué grado fue el indio responsable de este hecho anacrónico, que, por otra parte, es precisamente el que imprime cierto encanto a las obras mexicanas. ¿Fue el indio respon-

[11] Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, pp. 13-14, cursivas de C. R.-V.

sable de esa combinación de estilos europeos decadentes, de ese anacronismo que tan a la ligera se le atribuye y se pretende hacernos creer?

Desde luego que no, porque su preparación intelectual fue distinta y ajena a estos lineamientos dentro de los cuales pretendemos encerrarlo. Sus conocimientos no pudieron permitirle saber qué es lo que estaba haciendo en materia de estilos, pues no hubo escuela en la que pudiera haberlo aprendido, y todavía menos podían interesarle. Y si el indio no sabía tuvo que existir un responsable, y quién más que el fraile que, hurgando en sus libros cotidianos o en los de las exiguas bibliotecas conventuales, halló los modelos que debía ejecutar el indígena. Pero el fraile tampoco tenía siempre la capacidad para saber qué estilo estaba implícito en el grabado o grabados que consideró adecuados para exornar una portada, una cruz, un claustro o una ventana. Y cuando un grabado no le resultó suficiente recurrió a combinar dos o más, como ocurre en varios edificios; por ejemplo, en la capilla abierta de Tlalmanalco donde, como es fácil advertirlo, las pilastras del arco central no son simétricas sino que fueron esculpidas siguiendo más de dos grabados (foto 45), y como éste hay otros casos. De manera que tal es el origen y la explicación lógica de esa extraña mezcla de estilos esculpida y también pintada a lo largo del siglo XVI y de los anacronismos a que alude Moreno Villa.

Es así como nacieron esas obras fuera del tiempo, y otras han surgido no solamente en México sino en otras partes, porque el arcaísmo es algo natural en el mundo del arte, especialmente en el arte cristiano que nació sin antecedentes propios y se fue formando con el caudal artístico de Oriente y Occidente, a partir del siglo II. El Renacimiento mismo es otro ejemplo pleno de anacronismos, pues los artistas recurrieron a las "arcaicas" formas arquitectónicas y a la decoración del mundo grecolatino para conformar su propio estilo, de manera que es tan "rotundamente anacrónico" como nuestro arte, como cualquier otro que toma prestados diseños creados previamente.

En su sincero y entusiasta deseo de explicar eso que llamó *tequitqui*, Moreno Villa asienta en otra parte de su estudio: "En los periodos y regiones en que faltan maestros europeos o formados por ellos, la mano indígena vuelve por sus fueros y eje-

cuta obras de estilo tequitqui".[12] Cabe preguntarse si esto fue posible. Si en verdad hubo maestros que hayan formado a los indígenas de la misma manera que era corriente en Europa, o si fueron europeos los que hicieron el gran número de obras mexicanas que analizamos. Dadas las condiciones en que se desarrolló la campaña constructiva de los frailes, esto no parece posible, porque ¿cuáles fueron esas obras ejecutadas por los maestros extranjeros y, sobre todo, dónde está la documentación que pueda probarlo? Porque es bastante fácil decir las cosas o aquello que creemos que es cierto, sin aportar prueba alguna. Mas basta recorrer el panorama de los edificios franciscanos, dominicos y agustinos para convencerse de que son raras las obras que se les pudieran atribuir, tentativamente desde luego: ¿fachadas de Acolman, Actopan, Ixmiquilpan, Tecali, Capilla Abierta de Teposcolula, Cuilapan, Zacatlán, Ucareo? En cambio, el grueso de los edificios de las órdenes mendicantes proviene con toda seguridad de la mano indígena y de la dirección de los frailes. En el profundo estudio realizado por George Kubler, todavía no superado, con toda razón éste afirma que "hay razones de peso para pensar en que [la dirección técnica de los conventos] fue asumida íntegramente por los miembros de las órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos. Donde quiera que hubo construcción se debe pensar en la intervención directa de los frailes. Que haya ocurrido lo contrario, es inadmisible. La complejidad y la magnitud de las tareas no pudieron sino residir en los misioneros".[13]

Por otra parte, en la primera mitad del siglo XVI hubo muy pocos arquitectos llegados de España y es casi seguro que tuvieron gran trabajo al ocuparse primordialmente de las casas necesarias para los conquistadores y en alguna de las catedrales que se iniciaron en ese periodo, así como de los primitivos conventos de la ciudad de México. Es factible que alguno de estos alarifes ayudara a los frailes en la planeación de algún convento, pero atribuirles un tiempo completo en la dirección de los ciento sesenta edificios que se construyeron en los pueblos antes de

[12] Moreno Villa, *La escultura colonial*, p. 11.
[13] Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, pp. 115-116, 120.

1560 es una cuestión no probada hasta el presente, de acuerdo con la certidumbre aportada por los documentos históricos. Los conventos mexicanos, dentro de ciertos límites, tampoco varían mucho de uno a otro, pues casi todos tienen los mismos planos de construcción (foto 9), de manera que no era imposible que algunos frailes se hicieran cargo de las obras, sin que fuese necesario recurrir a un arquitecto. Obsérvese, por ejemplo, el extremado grosor de los muros de los templos, lo cual revela quizá la poca pericia y el temor de que se vinieran abajo, como ocurrió en varios casos, especialmente en los franciscanos, que son los más antiguos y algunos de los más derruidos, como Tecamachalco, Atlihuetzia, Totimehuacán, Tepeaca, Tepeyanco, Jiutepec y Cuauhtinchan, entre otros más, por ejemplo.

Por otra parte, se olvida también que el indígena tenía bastante experiencia para manejar grandes masas, aunque los muros de sus edificios nunca fueron demasiado altos, y como el fraile tampoco era un arquitecto calificado, la construcción se hizo tal vez a base de prueba y error. También es cierto que se cambiaron unos cuantos monasterios, que se hicieron modificaciones en otros, o se agregaron ciertas fachadas posteriormente, pero esto no indica que todos se hayan cambiado ni modificado desde sus cimientos, salvo algunas excepciones, siendo Huejotzingo el convento más importante.

Respecto a la escultura, es todavía menos probable que los misioneros tuviesen experiencia y, aun cuando en las escuelas de San José de los Naturales y de Tiripitío se enseñó a los jóvenes la práctica de algunos oficios, no era de esperar que saliesen de allí consumados escultores ante la falta de alguien que les enseñara los menesteres del oficio a la manera europea, y mucho menos que aprendiesen a distinguir estilos que, por otra parte, tampoco hacían falta para ejecutar las obras escultóricas de los conventos y templos de la Nueva España de aquella época.

Motolinía, Mendieta y Torquemada refieren cómo los maestros europeos se cuidaban de no enseñar al indio los secretos de su arte, para que no se convirtieran en sus competidores y vendieran sus productos a menor precio. Este asunto, que parece sin importancia, fue determinante en aquellos tiempos, y ayuda a comprender los hechos ocurridos. De esta manera, no es lógico pensar en la formación de escultores o pintores indígenas



Foto 16. Tel Halaf, Mesopotamia. Jinete en una cacería de leones. En esta obra, como en muchas de este periodo, el escultor realizó un trabajo de acuerdo con el desarrollo social y técnico de su época, principios del tercer milenio. Cortesía del Museo Británico.

como se acostumbraba en Europa. El indio aprendía de modo subrepticio algunas técnicas, conocimientos que se agregaban a los que ya tenía; con este caudal rudimentario fue capaz de resolver los problemas que se iban presentando cotidianamente.

Lo planiforme y lo biselado, lo repetiremos, no son características exclusivas de los artistas prehispánicos y de los indocristianos, ni constituyen razón suficiente para pensar en la coincidencia con las realizaciones "moriscas", puesto que los mismos rasgos aparecen en las obras artísticas de otros pueblos, hayan sido hechas éstas con instrumentos de hierro o de piedra.

Basta, para demostrarlo, observar algunas de las obras conservadas en los museos europeos, o bien las fachadas de edificios de los periodos merovingio, carolingio, prerrománico y aun del románico mismo. Características parecidas se manifiestan en diversas obras esculpidas de los pueblos mesopotámicos de Tel Halaf (foto 16), Mari, Uruk (foto 17), Lagash y Ur, obras cuya factura data de dos a tres mil años antes de nuestra era y que se conservan en los museos de Londres, París y Berlín, por ejemplo. Las figuras en bajorrelieve –inútil es decirlo– presentan formas achaparradas y adolecen de graves defectos de composición; en ninguna de ellas se "prestó atención a las bellas proporciones del cuerpo humano"; son extremadamente planas, con talla biselada, como achaca el autor a los artistas indocristianos, cuyos detalles podrá observar el lector en los dos primeros ejemplos que se incluyen, aunque hay muchos más, como en los que citaremos líneas adelante, en los que incluso hay esculturas "francamente grotescas", como califica el autor a las obras de los artistas indocristianos, los detalles se pueden observar en estos y otros ejemplos que se incluyen.

Están tan rudamente esculpidas que nada hay que nos impida clasificarlas dentro de eso que se quiere llamar, y se sigue llamando, *tequitqui*; pero, ¿estaríamos en lo justo o, más bien, en lo cierto? De ninguna manera, pese a que la similitud con lo mexicano es extraordinaria. Frente a estas piezas la sensación de primitivismo, lejos de desviar nuestra atención, parece atraerla con mayor intensidad, haciéndonos pensar que los hombres que esculpieron tan "bárbaramente" estas obras, consideradas ya dentro del terreno del arte, tal vez experimentaron proble-

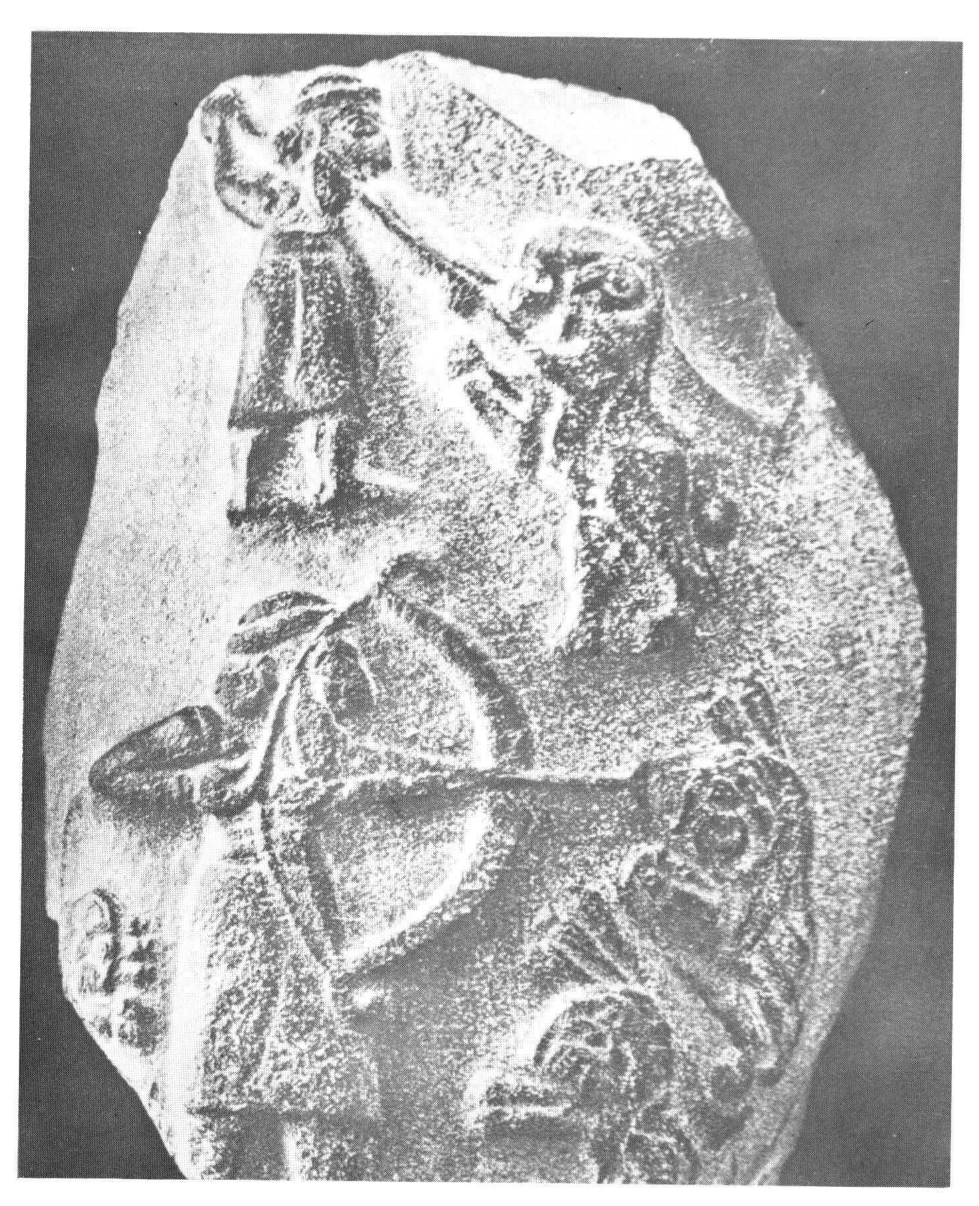


Foto 17. Uruk, Mesopotamia. Estela de la cacería de leones, principios del tercer milenio. Cortesía del Museo de Bagdad.

mas socioeconómicos, políticos y tecnológicos muy cercanos a los que tuvieron los artistas indocristianos y los prehispánicos. Que sus obras carezcan de los atractivos indudables de la escultura clásica es secundario.

Pero no es necesario remontarse a épocas tan lejanas en el tiempo y en el espacio para captar esos rasgos primitivos tan palpables. En las catacumbas romanas el arte de los primeros tiempos está lleno de esos tímidos balbuceos que son muestra del conocimiento rudimentario del oficio propio de los hombres que las ejecutaron. En ellas se encuentra, igualmente, esa mezcla de estilos que habían muerto siglos atrás. Conforme pasó el tiempo, el arte cristiano de Occidente recurrió con frecuencia cada vez mayor a las formas de otros pueblos para conformar su propio caudal representativo: el árbol de la vida, los animales enfrentados del arte mesopotámico o los ángeles sosteniendo una guirnalda que podemos observar en algunos conventos mexicanos, por ejemplo en Huejotzingo, Puebla, Tlayacapan, Morelos y otros más. De origen oriental son también las palmetas y rosetas, los entrelaces e inclusive la disposición de algunos personajes que pasaron a través de Persia y de Bizancio, junto con otros motivos del arte clásico, hasta tierras occidentales para enriquecer la iconografía cristiana.

Más tarde, el arte copto de los siglos VI y VII ofrece ejemplos en los que no hay el menor asomo de la "perfección" clásica (foto 18). El arte visigodo ha dejado una muestra conmovedora en las figuras esculpidas en lápidas conservadas en la pequeña iglesia de Quintanilla de las Viñas, cerca de Burgos, España (foto 19). El arte ramirense o asturiano, plasmado en San Miguel de Lillo (foto 20) o en Santa María de Naranco, ambos sitios en las colinas de Oviedo y a unos pasos uno del otro, ofrecen dos casos más de incalculable valor para mostrar y demostrar que los rasgos atribuidos por Moreno Villa como únicos y propios sólo del *tequitqui*, son insostenibles. ¡Y qué decir del magnífico tímpano de la portada lateral de la iglesita románica de Bosost, en el Valle de Arán, al norte de Lérida, España (foto 21), con la imagen de Jesús rodeado por las figuras de los evangelistas, obra en la cual están comprendidas todas y cada una de las características que se han considerado como exclusivas de lo *tequitqui*: lo grotesco, lo planiforme, las



Foto 18. Apa Pachom. Estela copta que muestra la técnica conseguida por el escultor, siglo VII d.C. Cortesía Museo Británico.

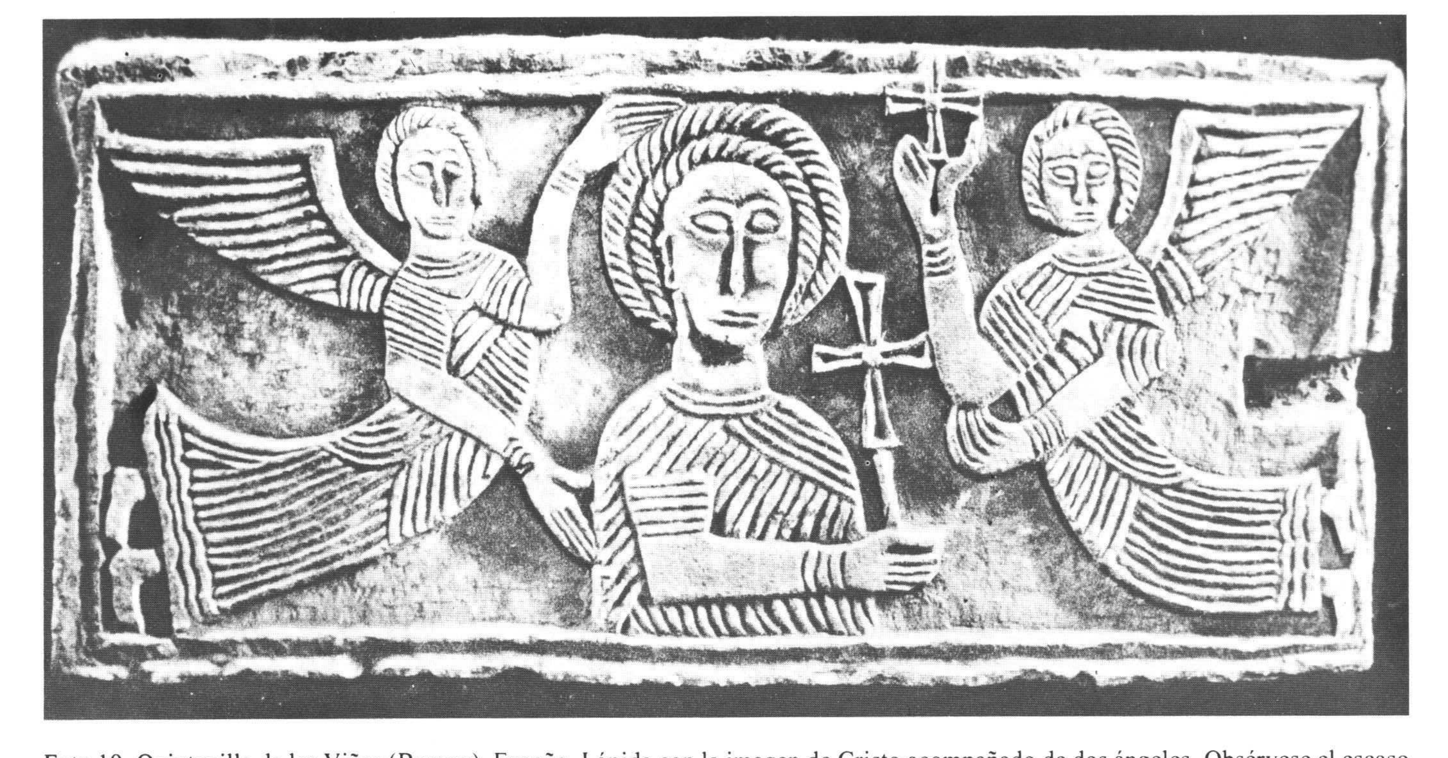


Foto 19. Quintanilla de las Viñas (Burgos), España. Lápida con la imagen de Cristo acompañado de dos ángeles. Obsérvese el escaso relieve y el trazo deficiente de las figuras (siglo VII d.C.). La técnica escultórica de estas piezas del arte visigodo coincide en la que hay en la Nueva España durante el siglo XVI y a las que se les aplica el epíteto peyorativo de *tequitqui*.

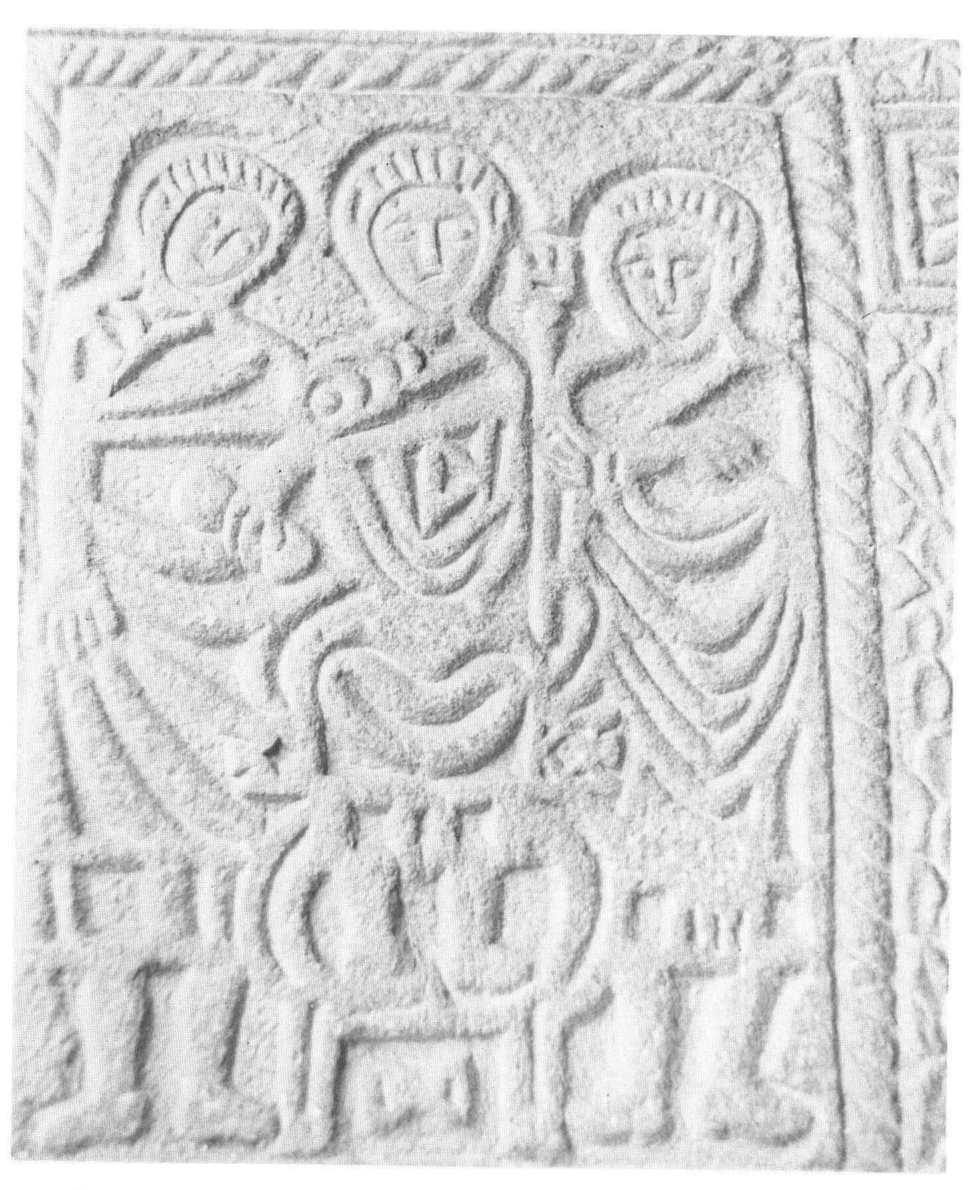


Foto 20. San Miguel de Lillo o Liño (Oviedo), España. Detalle de una jamba, siglo VIII d.C.

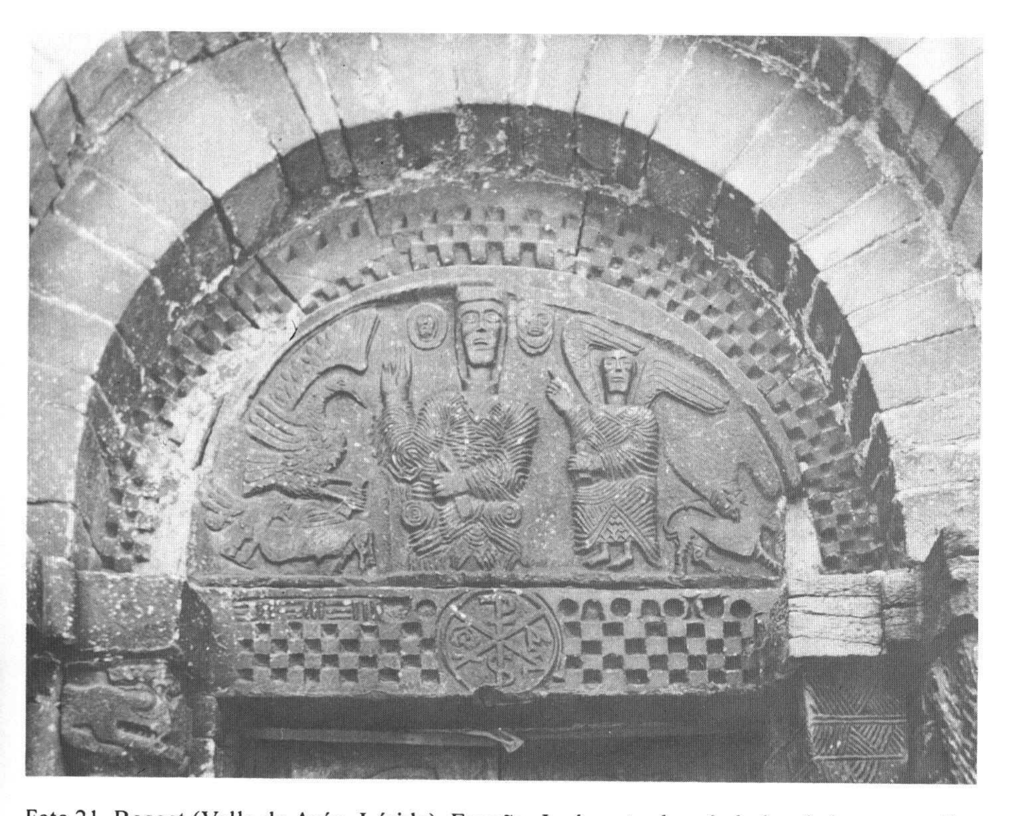


Foto 21. Bosost (Valle de Arán, Lérida), España. Jesús entre los símbolos de los evangelistas. Tímpano de la iglesia del siglo XI d.C. Obsérvese los detalles de la talla escultórica que ofrece todos los rasgos y defectos que poseen las piezas realizadas por los artistas indocristianos durante el siglo XVI en la Nueva España, tales como la deformación anatómica, achaparramiento de los miembros, el corte en bisel, aspecto grotesco.



Foto 22. Saint Benoit sur Loire, Francia, Cristo bendiciendo. Monasterio benedictino del siglo X. Cualquier comentario que se haga sobre lo indocristiano deberá aplicarse también a las obras europeas.

aberraciones anatómicas, en fin todo aquello que Moreno Villa ha achacado a las obras indocristianas de México! Cualquier ejemplo mudéjar palidecería ante estas obras tan ingenuas, pero sobre todo sinceras. No faltará quien se escandalice por considerar a Bosost como obra de arte. ¿Acaso debemos rechazarlas porque no son obras de arte?, ¿o son arte popular?

Es una lástima que Moreno Villa, influido por McGregor, se haya fijado en lo mudéjar y haya olvidado estos espléndidos ejemplos de su tierra natal, que tan claramente muestran todos y cada uno de los defectos que señala a su *tequitqui*. Pero estas obras españolas no son las únicas en que se puede hallar esa expresión rústica tan ajena a las preocupaciones del arte "bien hecho"; también aparecen, por ejemplo, en Saint Benoit sur Loire (foto 22) o en la iglesia de Saint-Philibert de Tournous, para citar solamente dos ejemplos franceses entre los muchos que hay. Algo similar ocurrió en Irlanda, en Italia, en Suiza, en Alemania, así como en otros países. Después de observar estos ejemplos, nadie tendrá argumentos para negar que cualquiera de estas obras está más cerca de lo mexicano que los ejemplos mudéjares, de los cuales, curiosamente, Moreno Villa no mostró ningún ejemplar en sus dos libros. El parentesco técnico que tanto ha preocupado a ciertos historiadores y que el mencionado autor calificó como *tequitqui* es una cualidad del hombre, cualquiera que sea su "nacionalidad", y se produce en determinadas condiciones de la existencia humana.

¿Qué nos impide catalogar todas estas obras dentro de lo *tequitqui*? ¿Se nos dirá que los respectivos ejecutantes no fueron tributarios, que no hay antecedentes prehispánicos o que no podemos compararlos por una razón u otra? ¿No hay algo común en todas estas obras que las hermana y que además se puede explicar?

En estas obras de arte, consagradas por la historia, con todo lo rudimentario que parezcan o sea su lenguaje expresivo, es innegable que, como dice Jacques Maritain, más allá del aspecto técnico hay un "don natural [que] no es, sin embargo, más que una condición previa al arte, o si se quiere un esbozo (*inchoatio naturalis*) del hábito artístico. Esta disposición innata es evidentemente indispensable; pero sin una cultura y una

disciplina que los antiguos querían que fuese larga y paciente, jamás pasará a ser arte propiamente dicho".[14]

Es obvio que todos los pueblos del mundo poseen su propia cultura y que ésta no tiene por qué coincidir o compararse con otras, si no existen condiciones de desarrollo más o menos similares que hagan posible esa equiparación. Está fuera de duda también que el arte prehispánico mesoamericano tuvo tras de sí un complejo disciplinario y cultural ampliamente desarrollado, del cual se conocen cada día mayores evidencias. El artista interpretaba en sus obras no sólo su propio concepto de la vida, su propia "filosofía", su lucha constante en el mundo, sino también los de la sociedad de la cual formaba parte integral. Cada obra prehispánica era pensada y sentida de manera honda por el sacerdote-artista que la ejecutaba; para eso era un sabio, un tlamatini, en posesión de todos los conocimientos disponibles en su tiempo y adquiridos tras larga y paciente tarea en la escuela y en la vida cotidiana.

Igual ocurrió con el arte creado a la sombra de los monasterios novohispanos, ya que fue una consecuencia no sólo de la cultura ancestral sino también de esa nueva forma de vida que se impuso y entró en conflicto con la anterior. Al chocar el indio y el español surgió una lucha entre el hombre que pugnaba por defender su vida y su mundo y el otro que imponía los suyos; pero aquél, más débil y menos desarrollado, acabó por sucumbir y ver cómo se alejaba todo lo que había amado tanto tiempo. El fraile, a su vez, observa cómo empieza a surgir un nuevo ser como producto de sus esfuerzos. En esta novedad queda latente ese lazo de unión entre el presente y el pasado que es común, en cierto grado, al hacer del hombre de otras latitudes, de otros tiempos; quizá porque el hombre es el mismo ser capaz de pensar y de sentir, de amar y de odiar; de llegar a concepciones idénticas o muy semejantes sin que medie relación alguna. ¿Qué de extraño tiene, entonces, que su actuación también coincida en determinadas épocas a pesar de que no haya el menor asomo de vinculación posible?

[14] Jacques Maritain, *Arte y escolástica*, p. 55.

Por ello es que ese algo que hermana a ciertas obras podría explicarse por medio de un término que está de moda en nuestro lenguaje: el subdesarrollo. Subdesarrollo social y político, subdesarrollo económico y técnico. Pero la comparación de hechos diferentes en esencia es delicada. Por esto siempre es necesario estudiar aquellos aspectos ocurridos en torno al hombre y a su obra. Buscar el porqué y el cómo, la esencia y la vivencia, para poder llegar a una conclusión razonable en cuanto a ese hombre. Debemos examinar igualmente las concepciones peculiares de cada pueblo, de cada sociedad, para saber cuál es la tendencia general, cuáles son sus aspiraciones, su filosofía de vida, los valores que persigue, las luchas que libra, en suma toda esa serie de factores humanos que es necesario comprender para explicarse no sólo las obras de arte sino cualquier otro hecho que se analice.

Por esta razón si, como pensamos, existe un lazo que hermana nuestras obras con las de otros pueblos, separados en el tiempo y en el espacio, es factible que tanto los artistas novohispanos del siglo XVI como los creadores del arte mesopotámico, copto, visigodo, asturiano y prerrománico, por ejemplo, hayan vivido situaciones más o menos semejantes cuyo desenlace obedeció al desarrollo alcanzado en el periodo que les tocó vivir. Esperar otra cosa es inadmisible. Porque con todo y que la mano sea "el órgano del conocimiento" y exista un "don natural" en el hombre con inquietudes artísticas, la mano no podría expresar aquello que se piensa y siente si falta todo el complejo de factores que influye sobre el lenguaje expresivo plástico. De esta manera, como dice Felipe Pardinas,

> parece evidente que la historia del arte no podrá salir o abandonar el estadio puramente descriptivo o documental, mientras no trate de vincular las obras de arte, los llamados estilos artísticos, y las corrientes críticas con otras conductas culturales o sociales del grupo en que tales fenómenos aparecen; sólo así será posible que la historia del arte pueda alcanzar el nivel de explicación y predicción a que está llamada. De más está decir también que si la historia del arte quiere comenzar a relacionar los fenómenos artísticos y las obras de arte con conductas culturales o sociales, necesitará urgentemente la utilización de técnicas más rígidas, por ejemplo, de técnicas estadísticas. En arte,

más que en otras conductas culturales, existe el peligro del impresionismo puramente subjetivo, y muchas historias del arte han sido escritas con esa mentalidad.[15]

El aspecto rudimentario en gran número de obras, más frecuente de lo que se cree, no impide que sean catalogadas dentro del arte; forman, además, parte de la historia del hombre y de su obra a lo largo del tiempo y nunca podrán ni deberán ser medidas con el mismo patrón.

En la Nueva España, los frailes emplearon a todos aquellos indígenas que tenían tanto la experiencia como el impulso creador que ya habían mostrado en su propio arte; porque con todo y las calamidades que asolaron a los indígenas, no todos murieron. En los sobrevivientes concentraron sus esfuerzos los evangelizadores, y mediante una enseñanza elemental para los mayores y más cuidadosa con los niños y jóvenes, que educaron en las escuelas conventuales, procuraron encauzar al indio e incorporarlo a la cultura y al arte españoles, tarea que no fue sencilla porque, por lo general, el adulto con toda razón se resistió. Ello significaba abandonar las tradiciones de toda una vida, que habían persistido durante generaciones. En esta lucha dolorosa para unos y otros se encuentra también parte de la explicación de ese arte tan lleno de vitalidad y de impulso creador producido por el indio cristianizado o a medio cristianizar. De otra manera, y aunque se hubiera empleado la fuerza, resulta difícil concebir que en tan poco tiempo se hubieran construido los templos y conventos del siglo XVI.

Al hablar Moreno Villa de los edificios de la región poblana, refiere que allí está: "casi toda la escultura interesante de México; en ellos se ve la lucha de razas y de épocas. *En pocos años tuvieron que pasar los primitivos pobladores por estilos de arte que en Europa tardaron varias centurias en desarrollarse*".[16] El tema que estudió lo había apasionado tanto que en su segunda obra vuelve a él y cita unas palabras del escultor e historiador Ricardo de Orueta, tratando de captar la esencia de la escultura poblana:

[15] Pardinas, *Metodología y técnica*, p. 63.
[16] Moreno Villa, *La escultura colonial*, p. 21, cursivas de C. R.-V.

> Los muchachos aprendices de escultor van pasando progresivamente por los mismos escalones que vemos en el desarrollo histórico de la escultura: románico, gótico, y renacimiento, etcétera. Que el aprendiz recorre en poco tiempo lo que la humanidad tardó siglos en recorrer. En efecto, los primeros artistas indios que se atrevieron a modelar o esculpir temas cristianos debieron encontrarse con la misma falta de tradición técnica que el escultor románico. Eran más niños en su profesión que cualquier europeo de su tiempo. Pero como a tales niños se les podían ofrecer de una vez por todas los adelantos de la técnica acumulada por los siglos, su avance podía ser muy rápido. Es decir, el mismo indio que principió siendo románico, podía en pocos años adueñarse de lo que el gótico y el renaciente aportaron al progreso de la escultura.[17]

En ambas citas campea el deseo de explicar la esencia del hecho artístico ocurrido en el siglo XVI, pero el punto de vista es incorrecto. Y lo es porque se aplica un criterio moderno y europeo, porque así es como aprendía el escultor europeo sus técnicas y adquiría sus conocimientos al estar a las órdenes de un maestro o en un taller, pero jamás en la Nueva España, donde no hubo tal desarrollo ni maestros que enseñaran al indio la evolución estilística de la que hablan Moreno Villa y Orueta. Por lo tanto, el indígena no pudo pasar gradualmente de una técnica a otra y mucho menos conocer estilos, como dicen los autores. Pero esto no quiere decir que estuviera ayuno de la técnica escultórica, porque allí está el conjunto de la obra prehispánica para probar todo lo contrario. Que haya ignorado las minucias del esculpir a la manera clásica o que no supiera de estilos no tiene importancia alguna: los caminos fueron diferentes y nada más.

El indígena recibía de los frailes los grabados como modelos –quizá también dibujos y algunas pinturas– para esculpirlos en la piedra o pintarlos en los muros. Ni siquiera sabemos si se hacía primero un diseño que después se pasaba al bloque o al muro, o si se hacía directamente a mano libre, proceso normal y más rápido para quien ha practicado el arte durante cierto

[17] *Ibidem*, pp. 19-21.

tiempo. Respecto al empleo de las imágenes que poseían los libros de los misioneros, fray Bartolomé de las Casas aporta un testimonio importante, y aunque habla sólo de los pintores, es posible que haya ocurrido lo mismo con los escultores:

> Otra cosa y primor grande tienen [los indios]: que si les piden que saquen una historia de un gran paño o retablo donde las figuras o imágenes sean grandes, y la pinten y metan en un paño o retablo muy rico, o de un chico la pinten y pongan en un grande, ver cómo la proporcionan según el tamaño del lienzo o del retablo donde las pasa, cosa es grande y de maravillar. Todo esto questá dicho les proviene y es manifiesta señal de tener excelente y maravillosa la potencia de la imaginación.[18]

Ello demuestra que el indígena no recorrió el camino que mencionan Moreno Villa y Orueta. En ese caso el arte indocristiano habría tenido otro aspecto que no hubiera llamado tanto la atención, privándonos de ese entusiasmo contagioso con que emprendió el primer autor un estudio original a todas luces.

El arte fue también un medio necesario para mantener ocupada la mente angustiada de los indígenas; fue un instrumento educativo y un recurso para ornamentar los edificios religiosos y atraer al pueblo tan acostumbrado a ver en los templos prehispánicos un mundo de color y armonía sin igual. El arte indocristiano fue una consecuencia del desenvolvimiento sociocultural irradiado del monasterio y una derivación de la tradición europea, matizado por la sensibilidad del alma y de la mano indígenas.

Los misioneros, profundos observadores de las costumbres de los indios, recurrieron a todos los medios a su alcance para conseguir la conversión. En contacto con las civilizaciones de estas latitudes, quedaron impresionados no tan sólo con las prácticas sangrientas sino también con el arte mesoamericano. Conforme conocieron más a fondo el modo de pensar y de sentir de los indios, se dieron cuenta de que podrían utilizarlo positivamente para realizar la inmensa tarea que tenían frente a sí. Por eso varios de los creadores del arte mexica, así como los de los pueblos tezcocanos, tlaxcaltecas, huexotzincas y otros más, en

[18] Casas, *Apologética historia*, t. I, p. 159.

su periodo final, fueron los colaboradores indispensables en el nuevo arte que se iba a gestar a la sombra de los monasterios, según dan testimonio los propios misioneros.

Al referirse fray Bernardino de Sahagún a los artistas prehispánicos, escribe que el cantero

> tiene fuerzas y es recio, ligero y diestro en labrar y aderezar cualquier piedra, en desbastar, en esquinar y hender con la cuña, hacer arcos, esculpir y labrar la piedra artificiosamente, también es su oficio trazar una casa, hacer buenos cimientos, y poner esquinas y hacer portadas y ventanas bien hechas, y poner tabiques en su lugar. El mal cantero es flojo, labra mal y en el hacer las paredes no las fragua, hácelas torcidas y acostadas a una parte, y corcovadas.[19]

A los pintores los juzga de la siguiente manera:

> el pintor en su oficio sabe usar de colores, y dibujar y señalar las imágenes con carbón, y hacer buena mezcla de colores, y sábelos moler muy bien y mezclar. El buen pintor tiene buena mano y gracia en el pintar y matiza bien la pintura, y sabe hacer las sombras y los lejos y follajes. El mal pintor es flojo y de bobo ingenio, y es por eso penoso y enojoso, y no responde a la esperanza del que da la obra ni da lustre a lo que pinta, y matiza todo mal, todo va confuso, ni lleva compás o proporción lo que pinta por pintarlo muy de prisa.[20]

Sahagún da idea clara de estos artistas que fueron tan importantes en las obras de los mendicantes, y su testimonio es todavía más valioso porque se refiere no sólo al periodo prehispánico sino también al colonial, pues habla de ventanas y arcos, del sombreado y de la perspectiva ("los lejos"), elementos y rasgos que no conocieron los artistas antes de la Conquista, pero sí el trazo previo con carbón para delinear el esquema de sus obras; en cuanto a la mezcla de colores, fueron maestros.

En una cita respecto a los estudios que hacían los nobles, Juan Bautista Pomar dice que

[19] Sahagún, *Historia*, lib. X, cap. VIII, p. 554.
[20] Sahagún, *Historia*, lib. X, cap. VIII, p. 554.

> procuraban los nobles para su ejercicio y recreación deprender algunas artes y oficios, como era pintar, entallar en madera, piedra u oro, y labrar piedras y dalles formas y talles que querían, a semejanza de animales, pájaros y sabandijas... otros a ser carpinteros y canteros, y otros al conocimiento de las estrellas y movimiento de los cielos... y se entiende que si tuvieran letras, llegaran muchos a alcanzar varios secretos naturales, pero como las pinturas no son muy capaces de retener en ellas la memoria de las cosas que se pintan, no pasaron adelante.[21]

Durante la evangelización, los artistas indocristianos hicieron los relieves, esculturas y pinturas conventuales bajo la dirección de los misioneros. No debe extrañarnos que en estos periodos tan distintos el arte haya sido dirigido. Lo mismo ha ocurrido en otras épocas, por ejemplo durante la etapa medieval, cuando se decía que "para evitar todo error los Padres determinarán el objeto teológico de las imágenes y no los artistas, que únicamente cuentan con sus conocimientos profesionales" (Concilio de Nicea, 787 d.C.). De un lado el contenido o, más exactamente, el tema; de otro, la forma y la habilidad humana.[22]

En las escuelas conventuales pueblerinas los misioneros trataron de incorporar al indio a la civilización europea, y aun cuando sólo lo lograron de manera integral con los niños, el adulto no fue despreciado, sobre todo aquel que poseía un oficio útil para las labores artísticas conventuales. Así, muchas manos que fueron "creadoras de cultura" y "órganos del conocimiento", además de "instrumentos de la creación" del arte prehispánico –no olvidemos que en la época de la Conquista estaba todavía en proceso de elaboración–, pasaron a formar parte de los equipos monásticos al servicio de los frailes, que habían puesto todo su empeño en la incorporación del indio. Su habilidad ancestral para la creación artística sólo necesitaba ser encauzada hacia una nueva forma, hacia una iconografía diferente. Se estableció, por lo tanto, la educación gracias al reabastecimiento conceptual realizado por los evangelizadores.

[21] Pomar y Zurita, *Relaciones de Texcoco*, p. 38.
[22] Bruyne, *Historia de la estética*, vol. II, p. 456.

El individuo que más sabía enseñaba al que lo necesitaba. Porque, como dice fray Bernardino de Sahagún, "...el oficial de cualquier oficio mecánico, primero es aprendiz y después maestro de muchos oficios, y de tantos, que de él se puede decir que es *omnis homo*...",[23] refiriéndose a los artistas prehispánicos.

Está claro que el arte y el sistema empleado para crearlo durante el siglo XVI en la Nueva España no se acomodan a nuestra idea de lo que es o debe ser el arte, ya que son productos distintos del arte salido de las "academias". Mas al fraile no le interesaba tanto la formación de artistas como la de individuos cristianos. Se sirvió del arte para educar al indio, para atraerlo a la fe que predicaba y, como para cumplir mejor su labor era necesario un local adecuado, su contribución a los conventos se hizo indispensable, pero sirvió igualmente al indio, porque en "...aquel tiempo estaban como atónitos y espantados de la guerra pasada, de tantas muertes de los suyos, de su pueblo arruinado y, finalmente, de tan repentina mudanza y diferente de todas las cosas".[24] Así describió Mendieta la situación psicológica del indígena como consecuencia de la dominación, pero sobre todo de la evangelización, al ser destruidas sus creencias. Por lo tanto, la ornamentación de los templos y conventos cristianos fueron un medio para mantener ocupada la mente de los feligreses y llamar su atención, como dice Manuel Toussaint.[25]

La cristianización del indio, con todo y las deficiencias que tuvo, trató de establecer, como opina Silberman,

> un proceso continuo que implica una interacción entre el artista y su entorno cultural y culmina en la creación de una obra de uno u otro género, la que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él. Concretamente esto significa que la obra produce cierta impresión sobre grupos de mayores dimensiones, cuyas reacciones por un lado determinan la reputación de la obra y su lugar en el universo cultural, y por el otro ejercen cierta influencia sobre el artista, condicionando y regulando, en cierta manera, su actividad creadora. Partiendo del hombre para llegar al hombre, esta concepción

[23] Sahagún, *Historia*, lib. X, cap. VII, 1, p. 553.
[24] Mendieta, *Historia*, p. 408.
[25] Toussaint, *La pintura*, p. 17.

fundamental del proceso artístico, que es válida para todos los campos de la sociología del arte, pone en evidencia la importancia de la interacción de los individuos, de los grupos, de las instituciones.[26]

Esta interacción ocurrió precisamente en el proceso de transculturación del indio; de ella surgió una obra artística que ha desafiado los análisis de que ha sido objeto. Pero ha salido ilesa. Con profunda razón expone Herbert Read que

> muchos de nuestros conceptos erróneos del arte nacen de una incoherencia en el uso de las palabras arte y belleza. Puede decirse que sólo somos consecuentes en el abuso de ellas. Damos siempre por sentado que todo lo bello es arte, o que todo arte es bello, que lo que no es bello no es arte y que la fealdad es la negación del arte. *Esa identificación de arte y belleza yace en el fondo de todas nuestras dificultades respecto a la apreciación del arte*, y la comparten personas de aguda sensibilidad para recibir impresiones estéticas en general. Porque el arte no es necesariamente belleza; esto nunca podrá repetirse bastante ni con suficiente energía.[27]

Salvo excepciones, las obras de los artistas indocristianos no son bellas en el sentido en que todo el mundo considera que una cosa es bella, pero, ¿por qué tendrían que serlo? ¿Acaso por ello dejan de ser obras de arte? Desgraciadamente este criterio tan obsoleto todavía está muy difundido en el mundo de la historia del arte y de la crítica nacional y extranjera. Parece ignorarse que, como dice Frondizi: "Cada forma cultural tiene su propio conjunto de valores, aunque no sean estables sino que cambian a un ritmo que tampoco es estable. A lo largo de la historia han existido culturas particulares que pretendieron encarnar valores universales y tener el derecho de imponerlos a otras culturas menos fuertes. No hay razones científicas ni morales que justifiquen tal pretensión."[28]

[26] Silberman, *Sociología del arte*, pp. 32-33.
[27] Read, *El significado del arte*, p. 10, cursivas de C. R.-V.
[28] Frondizi, *¿Qué son los valores?*, p. 48.

Es innegable que en la Nueva España frailes e indios encarnaron una forma cultural con su conjunto de valores, los cuales debemos justipreciar adecuadamente para comprenderlos y no aplicarles nuestra propia escala de valores basada en la cultura grecolatina como si fuera la única salida crítica posible.

Que el artista sea o no capaz de imprimir a la materia una forma con determinadas características es secundario, y más todavía si estas formas no concuerdan con las normas del arte clásico. La pura copia servil y la sola técnica no lograrían salvarlo de la mediocridad. El artista indocristiano, especialmente el escultor, más que conservar el recuerdo de su arte ancestral, ofrece en su obra un estadio de su alma, todavía en lucha consigo misma y en contra de aquella imposición de que ha sido objeto; en contra también de todas aquellas circunstancias que no acaba de asimilar que, por lo general, pasamos por alto. Porque, indudablemente, en las obras indocristianas del siglo XVI se puede captar una "sensibilidad espiritual en contacto con la materia", como tan atinadamente ha definido el arte Jacques Maritain,[29] impresa de manera profunda, sin importar que su aspecto sea *rudimentario*. La obra nos muestra el desequilibrio de conciencia y de espíritu del hombre que la ha forjado. Al analizar una obra de arte no podemos concretarnos al puro rendimiento técnico, olvidándonos del porqué de lo que expresa, de los problemas sociales implicados, de las situaciones políticas y religiosas que han influido tanto en el artista como en el pueblo. Nuestro intento deberá atender igualmente a la identificación del "valor artístico" y del valor de la "calidad artística". Como dice Frederick Antal,

> la historia de los estilos, siempre preocupada por los elementos formales del arte, no puede dar respuesta satisfactoria a nuestra pregunta. Sus términos de referencia sólo permiten juicios basados en el gusto personal, de escaso valor en la investigación histórica. No habrá progreso posible mientras consideremos el problema estilístico desde el punto de vista formal –como aún se sigue haciendo en la mayoría de las historias del arte– y mientras continuemos estudiando el desarrollo de los estilos aisladamen-

[29] Maritain, citado en H. Read, *Orígenes de la forma en el arte*, p. 105.

> te, sin conexión con otros aspectos del desarrollo histórico... [solamente de esta manera] las obras de arte, así consideradas, dejan de estar aisladas: hemos podido penetrar más allá de su aspecto formal y palpamos más profundo: su concepto de la vida.[30]

Los cronistas han dicho que las obras realizadas por los indios fueron buenas, mejores muchas veces que las de los españoles. Que no hay imagen, "por prima que sea", que no la contrahagan y muchas veces les bastaba mirar para repetir un proceso. Las obras de arte plumaria, tan nuevas a los ojos de los frailes, no pudieron ser superadas, y dignas fueron de príncipes y reyes. Como iluminadores de libros, como grabadores de planchas, como pintores y escultores los indígenas fueron extraordinarios. Si se toman estas palabras al pie de la letra, habría que admitir que el indio fue casi un genio. Sin embargo, cuando se lee algún libro contemporáneo sobre la historia del arte colonial acerca de las obras realizadas o atribuidas al indio, las críticas son despiadadas; se les achacan toda clase de defectos y se piensa todo lo contrario de lo que opinaban los frailes, o se dice que se trata de arte popular y así se resuelve el problema.

¿Acaso no tenían sentido crítico los evangelizadores como lo tenemos nosotros? Es necesario admitir que los frailes cronistas no exageraban; lo que ocurre es que su concepto de belleza era diferente del que ahora poseemos. Cuál fue esa idea del arte y de la belleza que tuvieron los misioneros, es lo que ahora trataremos de mostrar.

En los capítulos anteriores hemos insistido en el influjo que tuvieron las tradiciones medievales en la vida y en el pensamiento de los religiosos. Al analizar las opiniones vertidas por quienes hicieron la historia de sus trabajos, advertimos nuevamente el peso de la educación a que estuvieron sujetos. Como fruto de ella, ciertas ideas tendrían que resurgir ante la realidad a la que se enfrentaron. No todas ellas habían sido creación suya. Formaban parte, por el contrario, del caudal filosófico y teológico que se había acumulado con el paso de los siglos y se conservaba en las obras de los Padres de la Iglesia, de los comentaristas y de gran parte de los pensadores de la Edad Media.

[30] Antal, *El mundo florentino*, p. 24.

Muchos de estos hombres habían recogido también ciertas obras del mundo grecolatino, porque tanto Grecia como Roma habían estado presentes entre los moradores de los claustros medievales; formaron parte integral de la cultura que poco a poco se fue engendrando en los monasterios y en las escuelas de aquella época. En las incipientes bibliotecas monásticas se leyeron obras de Aristóteles, Virgilio, Vitruvio, Gerónimo, Ambrosio, Agustín, Boecio, Isidoro de Sevilla y Tomás de Aquino, para nombrar solamente a algunos de los escritores que nutrieron el pensamiento de la comunidad europea medieval.[31]

En las bibliotecas conventuales de la Nueva España hubo algunos libros de los autores citados. Ellos nutrieron el pensamiento de los frailes y por ello resulta natural que sus escritos y su actuación reflejen las ideas aprehendidas a través de ellos. No debe extrañarnos que hombres como Motolinía, Las Casas, Mendieta, Torquemada, Sahagún, Dávila Padilla y aun Grijalva y Basalenque, alejados ya casi un siglo de la fecha de la Conquista, dejen traslucir en sus escritos el exaltamiento de la belleza en que se acentuaba más el aspecto moral que el material, tan diferente de lo que se piensa en la actualidad. Para los misioneros, las obras artísticas de los indígenas no fueron bellas o feas en sí, sino que fueron bellas porque estuvieron encaminadas a exaltar la majestad de Dios, contribuyendo a la realización de su naturaleza que "es bella y buena en sí. La suprema belleza es la del alma".[32]

Como todo es creado por Dios, todo es bello y bueno, y lo feo lo es solamente de un modo relativo; es decir, se debe a una falta de realización de los ideales que los Padres de la Iglesia anteponen a todo: al alejamiento de Dios. Todo lo que se opone a sus designios divinos, lo que menoscaba el propósito de la divinidad constituye la fealdad; la maldad es su esencia inherente. Para algunos Padres las obras de la antigüedad pagana habían sido inspiradas por el diablo, que entorpece todas las acciones de los hombres.[33]

[31] García Villoslada, *Historia de la iglesia*, vol. II, p. 225.
[32] Bruyne, *Historia de la estética*, t. II, pp. 411, 476.
[33] *Ibidem*, pp. 60, 70, 451, 476.

Ésa es la razón por la cual los evangelizadores de la Nueva España estaban convencidos de que las deidades del panteón prehispánico eran inspiraciones demoniacas. Para Motolinía, los dioses con figura humana parecían monstruos; lo mismo opinaron Mendieta y Torquemada. "Mas los hombres no los pintaban hermosos, sino feos, como a sus propios dioses, que así se lo enseñaban y en tales monstruosas figuras se les aparecían, y permitíalo Dios que la figura de sus cuerpos se asemejase a la que tenían sus almas por el pecado en que siempre permanecían."[34] La idea del sentido religiosomoral con que tomaron el arte los misioneros queda mejor definida en el siguiente párrafo de Mendieta: "Mas después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes e Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea que no la retraten y contrahagan."[35]

Para Motolinía y los demás frailes, las figuras prehispánicas no podían ser bellas ni buenas porque no estaban concebidas para exaltar la belleza de Dios, sino la "fealdad" del demonio. Los frailes no criticaban la "superficie estética del artefacto en sí",[36] sino el trasfondo pagano de las deidades que representaban. La imagen cristiana era un icono, en tanto que las figuras del arte pagano representaban a un ídolo. Motolinía expresa otro juicio condicionante que justifica nuestra idea de que esa bondad de las imágenes estaba sujeta al hecho de convertirse a la religión cristiana: "Mas después que fueron cristianos... no hay retablo ni imagen por prima que sea que no retraten y contrahagan."[37] Fray Juan de Torquemada repite casi con exactitud las mismas palabras.

En cuanto ocurren las conversiones no sólo entre los alumnos sino, también, entre los adultos, los conceptos de los frailes cambian radicalmente: el joven indígena se convierte en un ser humano en su plenitud porque el demonio ha sido vencido. Por esto lo recalcan tanto los misioneros; y si igualmente habían exaltado la capacidad y la habilidad de algunos de los indígenas –y nos referimos especialmente a los artistas y a los

[34] Mendieta, *Historia*, p. 404.
[35] *Idem.*
[36] Coomaraswamy, *Christian and Oriental Philosophy*, pp. 17, 48.
[37] Mendieta, *Historia*, p. 404.

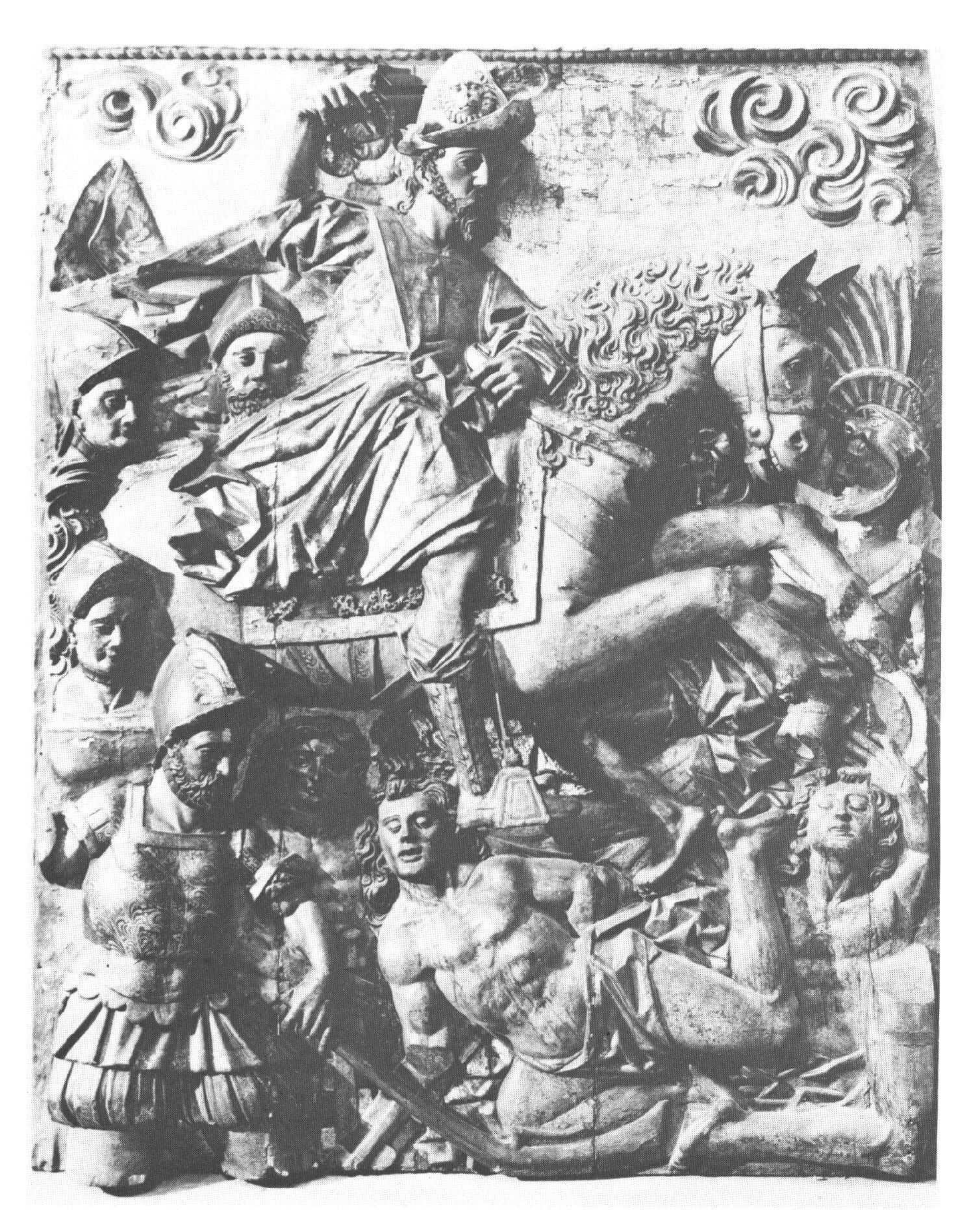


Foto 23. México, D.F. Imagen de Santiago, que estuvo en el destruido retablo del convento franciscano de Tlatelolco. Véase que en lugar de moros, los muertos son indígenas. Posiblemente fue hecha por el escultor indígena Miguel Mauricio.

maestros-sacerdotes, con todo y lo teñidos que estaban de "cosas idolátricas"–, al volverse éstos (o aparentar ser) cristianos con más razón habrían de sentir los religiosos que sus desvelos fructificaban. Se sintieron todavía más felices de ver cómo los jóvenes que educaban en las escuelas monásticas lograban comprender mejor el sentido cristiano de las enseñanzas que les impartían día con día, y que esas imágenes por medio de las cuales se les enseñaba empezaban a salir de sus manos con una facilidad relativamente asombrosa.

De esta manera, la imagen cristiana correspondía, a los ojos de los religiosos, a una realidad auténtica, sea histórica o celestial, como dice Leoncio; por eso unos son ídolos y otros iconos. De allí, pues, que los dioses prehispánicos siempre serían feos, y así lo afirma Torquemada cuando habla del sacerdote o hechicero que cortaba un árbol y "labraba una estatua o ídolo muy tallado o figurado, porque comúnmente los pintaban feos, sin acertar a darles hermosura; y es muy bien que la figura de un tan feo y disforme espíritu que en nada la tiene, aún sus retratos y figuras no la merezcan".[38] Fray Juan de Torquemada alude aquí al demonio que no puede tener ni gracia ni hermosura; de allí que el esfuerzo del indio por hacerlo muy tallado y figurado, es decir lleno de adornos, haya sido vano. Por esta misma razón, como ya vimos, dice de Miguel Mauricio, uno de los escultores de Tlatelolco: "juntamente con ser tan buen oficial no es notado de vicio alguno".[39] La preponderancia moralista con que los frailes juzgaban el arte salta a la vista (foto 23).

Este pensamiento, que estuvo presente a lo largo de la Edad Media, se conserva todavía en los frailes que misionaron en tierras americanas. Por eso la belleza interior será más importante que la externa. "El místico no se fija en la belleza del cuerpo, en la armonía de las formas y brillo de la piel, sino en la simple hermosura del alma, imagen de Dios, que revela la belleza de la primera causa."[40] En las obras tradicionales encontraron cuanto les fue necesario para desempeñar su misión de salvar a los indios de su "paganismo". Por esto también in-

[38] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 69.
[39] *Ibidem*, p. 209.
[40] Bruyne, *Historia de la estética*, vol. II, p. 582.

tentaron hacerlos participar de la "belleza" que ellos consideraban válida. Al contemplar las obras salidas de las manos de los artistas indígenas, plasmadas en lcs conventos de la Nueva España, no midieron ni su valor plástico ni la preciosidad de ias formas, del material o de la composición, sino el contenido cristiano de las mismas, es decir lo que ellas representaban: un aspecto de la divinidad que con tanta paciencia y esfuerzo trataron de hacerles entender.

Comprendiendo la mentalidad de los misioneros de la Nueva España advertimos también el sentido de sus elogios y la aparente exageración al juzgar el "arte" de sus feligreses. Comprendemos igualmente su tesonero esfuerzo para combatir no al indio sino al demonio que se había apoderado de su conciencia. Esto mismo nos ayuda a percibir lo que se ocultaba tras la obra de arte de los indígenas que se educaron a la sombra de los monasterios mexicanos, de los cuales irradió también el intento cultural y civilizador que se iba formando por la unión de dos pueblos disímbolos. Sin embargo, para principios del siglo XVII, la evangelización y la educación ya habían fracasado por la falta de interés de la Corona española hacia el indio, en quien solamente vio un proveedor de tributos y lo abandonó a su suerte, ya que la Iglesia secular se concretó a mantenerlo dentro de una situación indolente, puramente ritualista, sin preocuparse, como lo hicieron los misioneros mendicantes, de integrarlo a la cultura española y de proveerlo de los conocimientos necesarios para valerse por sí mismo, aprovechando lo mucho de bueno que tenían la civilización precolombina y el hombre mesoamericano.

VIII. ANÁLISIS DEL ARTE INDOCRISTIANO

Una de las mayores dificultades con las que tropieza el investigador que trata de estudiar las antiguas civilizaciones, es su propio modo de pensar. Determinado por su educación europea, corre constantemente el riesgo de admitir como evidente lo que sólo es el resultado de una costumbre, y rechazar como imposibles aquellas soluciones que repugnan con su peculiar modo de ver y de pensar.

Quizá porque en el pensamiento concreto se mezclan lo lógico y lo ilógico; quizá también porque nuestros hábitos de pensar, individuales o colectivos, son tomados inconscientemente como reglas universales del pensamiento, lo cierto es que la tarea más difícil para el etnólogo y el arqueólogo [así como para el historiador del arte] es traducir al pensamiento europeo los otros modos de pensar. Aunque parezca paradójico, hay que entender a otros espíritus prescindiendo, hasta cierto punto, del propio espíritu.

Alfonso Caso
Los calendarios prehispánicos

La escultura y la pintura monásticas

Hemos insistido en que el artista indocristiano ha sido el responsable de la mayor parte de las obras elaboradas en los templos y conventos del siglo XVI en México. El examen cuidadoso de cada uno de los ejemplos estudiados conduce a la conclusión de que solamente el indio pudo haber intervenido en la mayor parte de ellos. ¿De qué otra manera podría explicarse el enorme caudal arquitectónico, escultórico y pictórico producido en apenas medio siglo? Tanto el estudio material

como los procesos sociohistóricos ocurridos lo confirman. La intervención de artistas europeos cada vez parece menos factible, como lo demuestran las investigaciones actuales. En verdad existió, como dice George Kubler,

> un movimiento organizado para alejar a los europeos de las actividades arquitectónicas fuera de la capital. Los misioneros franciscanos hicieron lo posible para impedir que otros europeos, que no fueran ellos, intervinieran en las comunidades indígenas. Los frailes fueron acusados por su deseo de querer convertir a la Nueva España en un monasterio gigantesco, y hay ciertas razones para creer que algunas de las principales figuras de la Orden Franciscana conspiraron en 1529 para prohibir por entero la migración de civiles. Se infiere también que la hermética empresa de los frailes excluyó la mano de obra especializada de los europeos. Que los extranjeros hayan proporcionado su entrenamiento generoso a los indios, más allá de lo que se ha mencionado, es tan improbable como el hecho de que hayan participado ampliamente en la construcción. Hay indicios para creer lo contrario; que los españoles se mostraran renuentes a impartir sus conocimientos a los indios es un hecho, ante el temor de la competencia económica de los indígenas. Existen por otra parte abrumadores fundamentos para creer que [la construcción de los edificios conventuales] fue asumida íntegramente por las órdenes religiosas de franciscanos, agustinos y dominicos.[1]

Kubler llegó a estas conclusiones después de un estudio exhaustivo de las crónicas y de la arquitectura del siglo XVI. Por mi parte, me adhiero a sus opiniones después de mis propias indagaciones. Ha habido una cierta tendencia a negar la paternidad de las obras religiosas del siglo XVI tanto a los frailes como a los indios, aduciendo la incapacidad de unos y otros para hacerse cargo de ellas, y es que se han olvidado del hecho de que siempre ha existido, en todos los pueblos y en todas las épocas, una "arquitectura sin arquitectos", es decir, sin la intervención de individuos calificados. Este prejuicio se desprende, sin duda, de la comparación entre el arte de España y Europa con el de la Nueva España en el mismo periodo.

[1] Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, pp. 115-116.

Ni el hombre ni la cultura de ninguno de los dos lados del Atlántico guardan la menor relación. Se habla de estilo pero se olvidan otros factores todavía más importantes. Mientras en Europa el hombre está en plena renovación y ha llegado a ella con plena conciencia, España, en cambio, tarda un poco en salir de lo gotizante y en la Nueva España la corriente renacentista es ajena todavía, y no digamos cuánto lo es más para el indio, que no ve en ella ningún significado, e incluso para el fraile que, pese a su extracción europea, está más apegado a las formas del pensamiento medieval. Por eso se puede decir sin temor, siguiendo a Enrique Marco Dorta,[2] que el arte del siglo XVI es predominantemente gótico, en sus formas y en su espíritu. En lo arquitectónico, la corriente renacentista sólo empieza a tomar carta de naturaleza en forma esporádica poco antes del segundo tercio del siglo.

Por otra parte si, como han pensado algunos autores, tuviera tanta importancia el renacentismo y si hubiera sido fundamental la intervención de los alarifes españoles o europeos en la factura de las obras conventuales, ¿cómo es posible que éstas posean estilos tan pasados de moda y en los que se mezcla de todo: románico, gótico mudéjar, renacentista? ¿Acaso los alarifes no estaban al tanto de las corrientes del Renacimiento? ¿Por qué habrían de recurrir al arte del pasado? Resulta lógico pensar que el empleo de modelos anacrónicos sólo puede ser propio de los misioneros que no vivían del oficio del arte, pero es inadmisible en un individuo que se dice artista, sea escultor, pintor o arquitecto, a quien se le paga por hacer algo y este algo tiene que ser aquello que está en boga, además de haberlo estudiado, por lo cual está obligado a conocerlo.

La erección de monasterios fue una necesidad absoluta y apremiante de los frailes, ya que la evangelización tenía que realizarse en el menor tiempo posible para la conversión de los millones de indígenas. Máxime si se piensa en la angustia que por ello debieron experimentar los religiosos por las mortandades ocurridas desde 1520, o por la gran epidemia ocurrida en 1545-1546, que mató a millones de mesoamericanos sin que hubie-

[2] Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas*, p. 23.

ran tenido la oportunidad de conocer la fe cristiana. Además, la única fuente de trabajo de que disponían eran los indígenas, eminentes constructores de pirámides y de innumerables obras escultóricas y pictóricas, por lo cual gran número de ellos poseían suficiente práctica.

Estos dos factores explican algunas de las aparentes anomalías y aberraciones que hoy vemos en algunos edificios. Los cronistas de las tres órdenes mencionan la intervención de algunos religiosos con cierta experiencia constructiva que bien pudieron encargarse de las obras conventuales. La mayor parte son edificios relativamente sencillos y los planos son, con pequeñas variantes, casi los mismos (foto 9).

Si las alusiones de los cronistas a la experiencia arquitectónica de algunos frailes es gratuita o falsa, en buena medida el aparato histórico montado en torno a esas narraciones se vendría abajo, pero si admitimos que algo de cierto hay en ellas es necesario aquilatarlas y, ayudados por otros hechos, habremos de llegar a una conclusión que explique la empresa constructiva de los conventos.

No es una mera coincidencia que los edificios se hayan levantado en determinados pueblos y no en otros; se escogieron los que estaban densamente poblados, que además tenían por lo menos dos o tres siglos de existencia y, por ende, un centro rector de la vida de los habitantes, con todo el aparato ceremonial prehispánico que los evangelizadores erradicarían a efecto de convertir a los indígenas a la religión cristiana. Sin embargo, aun cuando la intervención de los alarifes extranjeros no está documentada, no debe descartarse. Los retablos dorados, de construcción tardía, que un día tuvieron buena parte de los conventos y las pinturas al óleo sí fueron obra de artistas extranjeros; tal es el caso del retablo de Huejotzingo, Puebla, construido de 1584 a 1586, por Pedro de Requena y Simón Pereyns, por ejemplo, según lo documentó Heinrich Berlin.[3]

En cambio, la superficie de la pintura mural de los conventos, que sumó miles y miles de metros cuadrados, debemos asig-

[3] H. Berlin, "The High Altar of Huejotzingo", en *The Americas*, núm. 1, vol. XV, julio de 1958, pp. 61-73.

narla a los jóvenes artistas indígenas, éstos sí entrenados en las escuelas conventuales, y especialmente en la de San José de los Naturales. En algunas mediciones efectuadas con la colaboración de mis alumnos de la Escuela Nacional de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en las pinturas de varios conventos hallamos cifras no inferiores a los dos y tres mil metros cuadrados por obra, y en las recientemente descubiertas en el convento agustino de San Pedro Tezontepec, estado de Hidalgo, la cifra asciende a casi cuatro mil metros cuadrados, tomando en cuenta en todos ellos la parte decorativa y la temática, y todavía queda por descubrir un poco más, ya que los muros de este templo fueron cubiertos con capas de cal y en fecha reciente con pintura de aceite.

La superficie de esculturas, aunque en menor cantidad en fachadas, capillas, ventanas, cruces de atrio, pilas y claustros, es también importante. Es comprensible, por lo tanto, que para ejecutar todas estas obras se debió contar con un alto número de artistas que no debieron ser de origen extranjero. Dado el rasgo característico de la mano de obra, también aquí debemos pensar en la intervención de los escultores jóvenes y adultos con entrenamiento en el calmécac, puesto que la empresa se antoja gigantesca para que pudiera asignarse a españoles. Por otra parte, era más fácil adiestrar a los indios gracias a su experiencia en el arte prehispánico que entrenar a los rudos españoles (de los que habla el doctor Angulo) si éstos no tenían experiencia alguna. Además, el gasto hubiera sido tan grande que los frailes no habrían podido costearlo, con todo y la ayuda que recibían de los indígenas.

En otro orden, el hallazgo de cierto tipo de manifestaciones escultóricas relacionadas con la iconografía prehispánica en los templos y conventos de la Nueva España, ajenas del todo a los temas decorativos europeos, permite aseverar que fueron los indios los responsables de la mayor parte de la escultura, salvo las excepciones naturales. Estos hechos, asimismo, sustentan nuestra hipótesis que explica el proceso de elaboración del arte indocristiano.

Entre los pintores hay menor número de fallas y, desde luego, la inclusión de motivos prehispánicos es también mucho menor. Esto se debió a dos hechos importantes, a mi modo de

ver: por un lado los pintores fueron, en su mayor parte, aquellos jóvenes que se educaron en las escuelas pueblerinas y que pasaron a la escuela de San José de los Naturales de la ciudad de México o a la agustina de Tiripitío para perfeccionar sus técnicas pictóricas. Por otro lado, no habían tenido oportunidad de ser educados largo tiempo en el calmécac y, así, no habían profundizado en la religión prehispánica, conforme lo estudiaremos en el capítulo XI dedicado a los pintores de conventos. Esto contribuyó a que la pintura mural reuniera características diferentes del trabajo escultórico. Algunas de las pinturas que, por excepción, poseen algunos signos prehispánicos, como en Yautepec, Tetela del Volcán, Actopan y Huejotzingo, y la mezcla de elementos precortesianos y renacentistas, como en Ixmiquilpan, no invalidan la regla, aparte de que son de poca importancia, excepción hecha de las de ese último lugar, que constituyen un problema más complejo.

Aprendices, oficiales y maestros

Ahora bien, si observamos el aspecto puramente formal de las obras escultóricas y pictóricas del arte indocristiano, advertiremos, en muchos casos, la presencia de diferentes manos y de diversas habilidades, sobre todo en las de mayor envergadura. Es natural que así haya sido, porque entre esa multitud de trabajadores debió de haber individuos con mayor experiencia y destreza que otros. Esto se relaciona con lo que ha dicho fray Bernardino de Sahagún: que tanto el cantero como el pintor, antes de maestros debieron de ser aprendices. Por ello clasificaremos a los artistas en las tres categorías siguientes: aprendices, oficiales y maestros.

Aprendices

Tenían a su cargo las tareas más sencillas, tales como la preparación de los colores, de las colas o pegamentos, el encalado o repellado de los muros que debían quedar listos para que los

maestros, ayudados por sus oficiales, trasladaran a ellos las diversas escenas historiadas; mezclaban también la cal y arena, desbastaban las piedras que servirían a los escultores, colocaban los sillares previamente cortados por los canteros, desempeñando en este caso la tarea de los albañiles. Debido a la deficiencia de su trabajo, puede proponerse que ninguno de ellos estudió en el calmécac, o estuvo apenas un año, quizá dos.

Como apenas se iniciaban en las complicadas tareas de la escultura, sus rasgos son los más fáciles de precisar. Sobresalen por la torpeza de sus trazos, lo desaliñado del corte de la piedra o del dibujo, con lo cual dejan ver su insuficiente preparación técnica, su incapacidad para el arte o su descuido. Con frecuencia, los miembros de los cuerpos son deformes: o muy cortos o desmesurados. La composición adolece de defectos. El tallado en bisel es todavía más acusado, aunque debemos asentar que éste es un rasgo de toda la escultura del siglo XVI, con sus excepciones importantes. Sólo podemos explicarnos estas obras por la intervención de individuos que apenas si tenían nociones rudimentarias de la técnica, así como por la libertad que les deben de haber concedido los frailes, quienes, sin querer entorpecer el entusiasmo de sus feligreses y careciendo, al contrario de nosotros, de ese exagerado sentido crítico para juzgar las obras del indio, animaron a éste al proporcionarle los modelos que debía ejecutar, cuidando tan sólo que no incurriera en herejía alguna en la representación iconográfica de las imágenes. Se puede pensar, incluso, que en las portadas de algunos templos no hubo vigilancia alguna de los misioneros.

En algunos casos, quizá no tan raros, estos artistas incipientes se encargaron de ejecutar obras escultóricas en los templos de sus pueblos o en edificios civiles, como ocurre con los dos escudos con el emblema de Castilla y León conservados en lo que hoy es el llamado Palacio de Justicia de la ciudad de Tlaxcala (foto 24), tal vez los ejemplos más torpemente realizados, junto con la lápida que está al lado de la portada del templo que fue parte del destruido convento de Atotonilco de Tula, Hidalgo.

De obra de aprendices debemos calificar el complicado diseño de la portada del templo de Santo Tomás, Hidalgo (foto 25). El trabajo es de una ingenuidad extraordinaria; no he visto ninguna otra obra mexicana que posea tantas imperfecciones

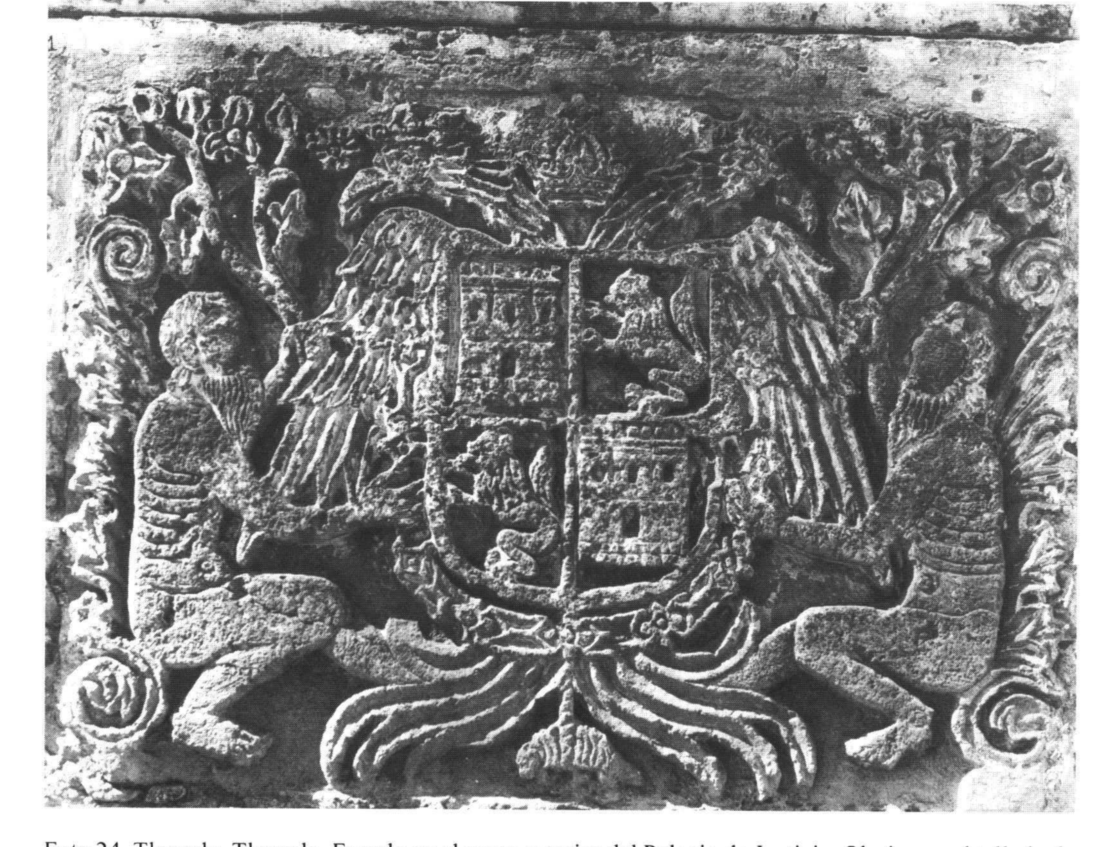


Foto 24. Tlaxcala, Tlaxcala. Escudo en el muro exterior del Palacio de Justicia. Obsérvese el tallado de la piedra, seguramente realizado por medio de utensilios de piedra, al igual que en otras obras como la siguiente.

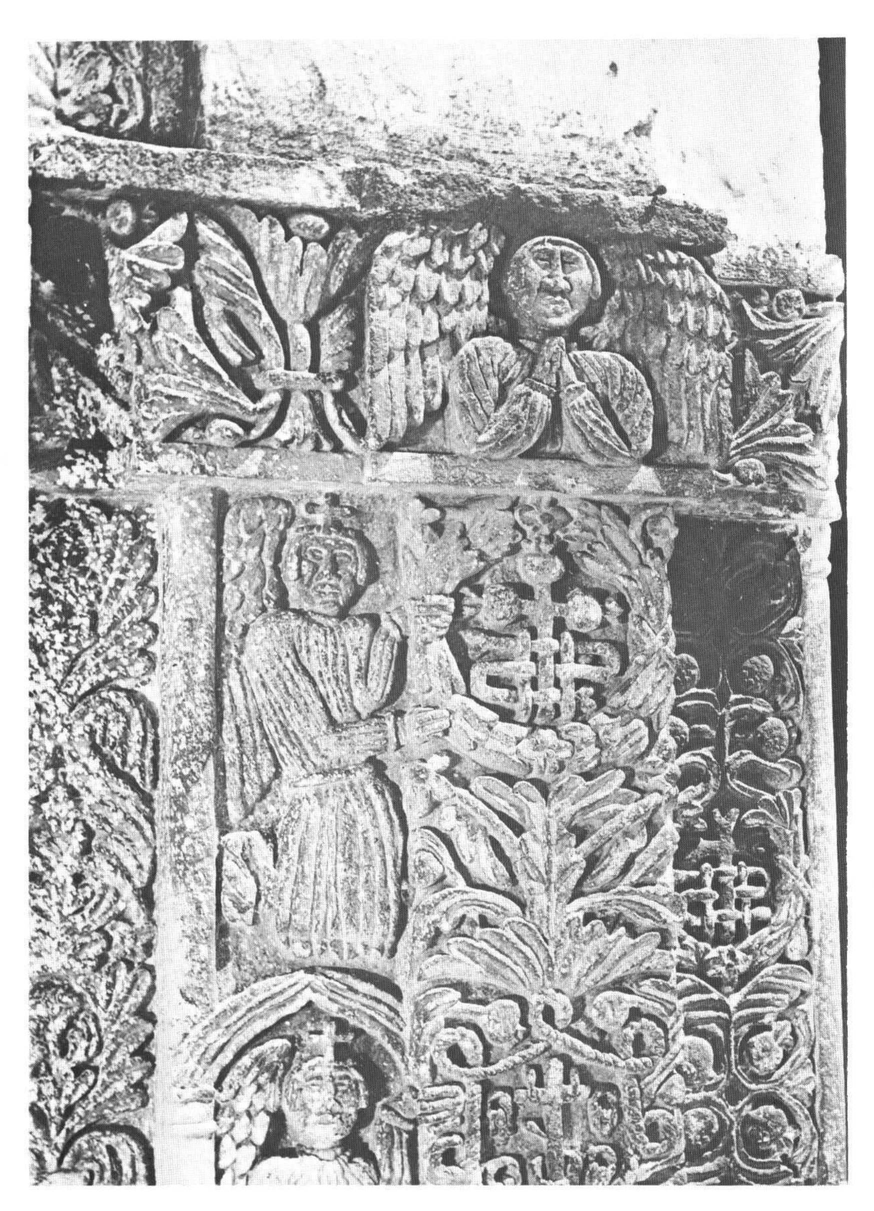


Foto 25. Santo Tomás, Hidalgo. Detalle de la portada del templo.

como ésta. El escultor sólo se preocupó de tallar los motivos organizados por el fraile evangelizador de esa zona, sin pensar en la perfección del cuerpo humano. Las figuras, con todo y su rudeza, de rostros tan inexpresivos e ingenuos, muestran una vitalidad sorprendente alimentada por la fe. Campea en esta portada el desconocimiento técnico, mas no la riqueza interior del alma del indio. La armonía en la composición de los diversos elementos decorativos debe atribuirse al religioso que dirigió la obra y no al escultor. En la mayor parte de los casos las obras acusan un infantilismo exagerado, pero este rasgo también se observa en obras europeas como el tímpano de la portada lateral de Bosost, en el Valle de Arán (foto 21), en donde aparece Cristo en medio de los símbolos de los evangelistas; o como en las obras de un candor delicioso de Quintanilla de las Viñas, en la provincia de Burgos (foto 19); o bien una crucifixión tan llena de vigor, de intenciones, del deseo de hacer una obra no bonita sino un testimonio de la fe de un hombre (foto 26), conservada en el Museo de Gerona, España.

No muy lejos de Santo Tomás, Hidalgo, se halla el templo de Santa Mónica, cuya portada posee elementos decorativos interesantes y mucho menos aglomerados que en la anterior (foto 27). Adviértase que el perico o pájaro tiene bajo el pico la vírgula que denota el canto. La presencia del pájaro se repite en otros dos templos relativamente cercanos, que son los de Tequixquiac y de Apasco, en el Estado de México. El púlpito de la iglesia conventual de Huaquechula, Puebla (foto 28), es también una obra importante; los capiteles de la capilla abierta de este convento contrastan con las esculturas de la fachada principal, obra de oficiales (foto 47) , en tanto que la portada lateral del edificio, mejor acabada, la asignamos a maestros (fotos 48 y 66).

Frente a todos estos ejemplos afloran los pensamientos y los sentimientos más contradictorios y el ánimo se sobrecoge ante el rudo tallado de la piedra, pero, al mismo tiempo, se llena de admiración por el entusiasmo de estos ignorados individuos que expresaron lo que llevaban dentro del alma. Sujetos a una lucha interna, como tantos otros de sus hermanos de infortunio, acabaron por sucumbir a la presión a que estuvieron sujetos, mas también, y en justicia, debemos mencionar a los frailes



Foto 26. Gerona, España. Crucifixión, siglo X. Museo Provincial de Gerona.



Foto 27. Santa Mónica, Hidalgo. Portada de la iglesia. Obsérvese la figura del pájaro con su vírgula en el pico.



Foto 28. Huaquechula, Puebla. Púlpito de la iglesia conventual franciscana.



Foto 29. Tecamachalco, Puebla. Pila de agua bendita en el templo conventual franciscano.

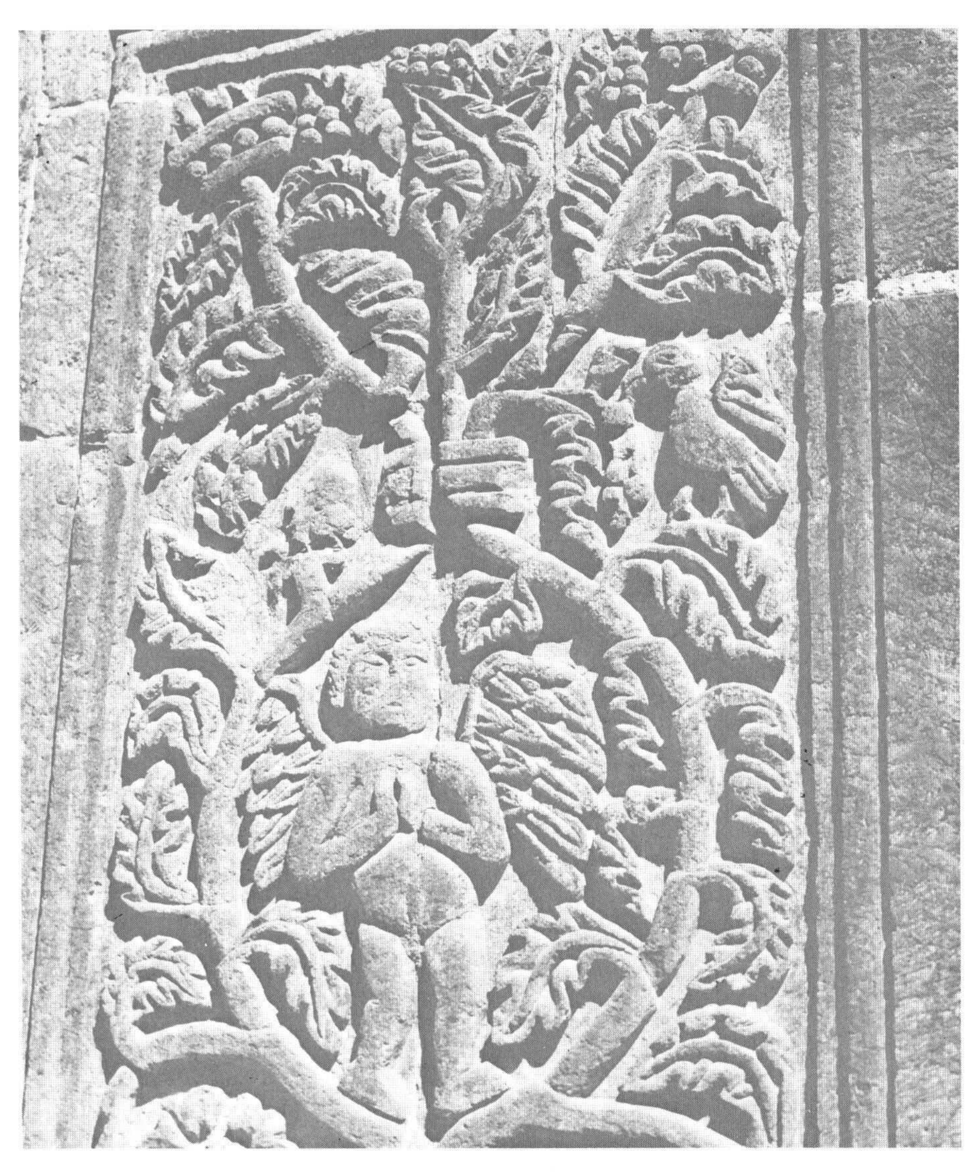


Foto 30. Apasco, Hidalgo. Detalle de la portada del templo. Véase la vírgula en el pico del pájaro.

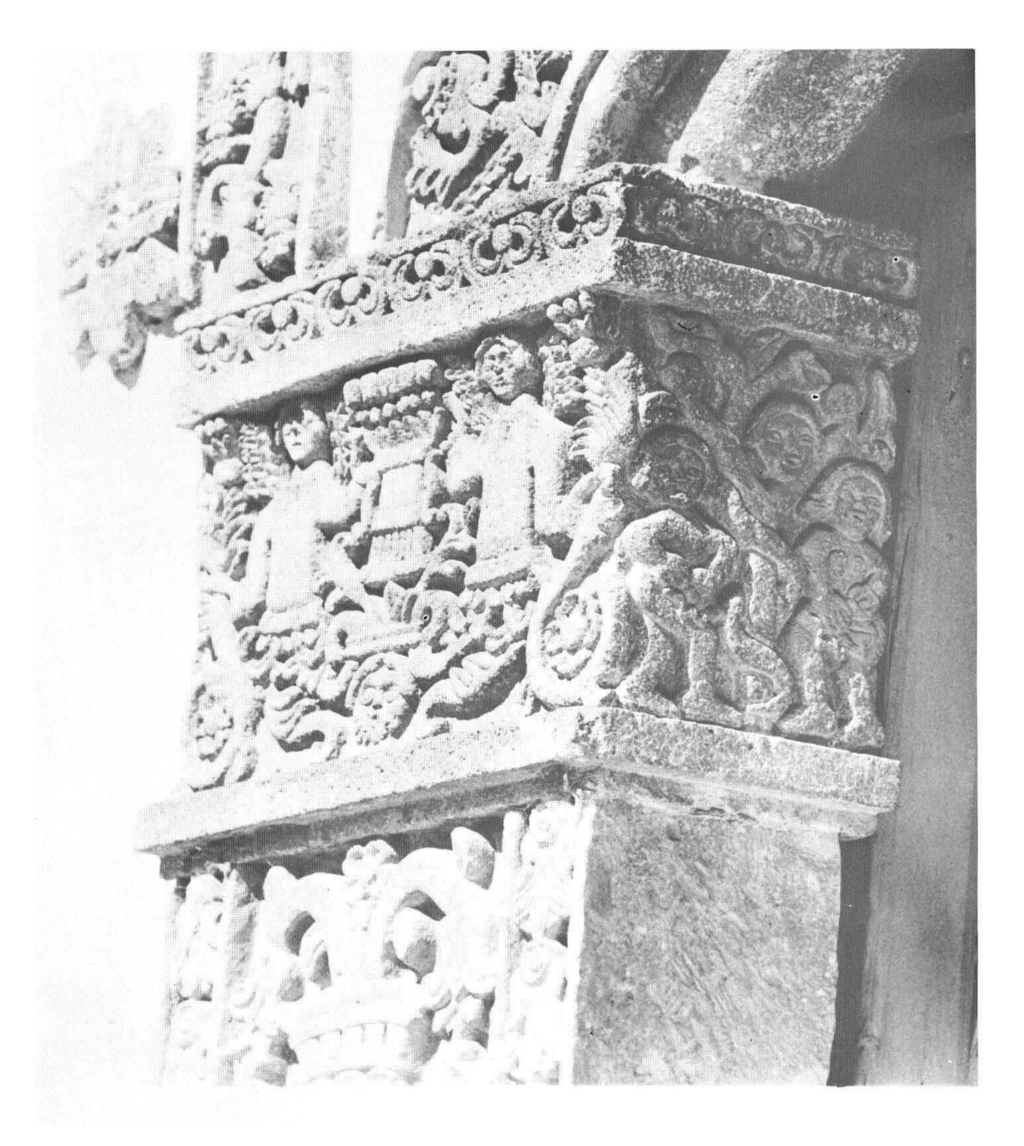


Foto 31. Ixtapan de la Sal, Edo. de México. Escena de la tentación de Adán y Eva en el capitel de la portada del templo.

que con obstinado amor y tenacidad se aferraron a la idea de conquistar la voluntad y la conciencia de los indios. ¿Qué podemos pensar al observar el trabajo escultórico de las pilas bautismales o de agua bendita de los pueblos de Tecamachalco (foto 29) y de Tecali en el estado de Puebla, o del trabajo escultórico de la portada del templo de Apasco (foto 30), en donde también aparece un pajarito con una especie de vírgula en el pico? ¿Cómo podríamos menospreciar el enorme esfuerzo que representó para esos hombres la ejecución de estas obras y de otras más en las que se muestra una parte de lo más valioso que tiene el hombre: la creencia en algo –cualquier cosa que sea– y el deseo y la voluntad de expresarlo, de concretarlo plásticamente, como los hombres que tallaron la escena de la tentación de Adán y Eva en la imposta de la iglesia de Ixtapan de la Sal, Edo. de México? (foto 31).

Oficiales

Los miembros de este grupo poseían mayores conocimientos que los anteriores y su práctica del oficio era más eficaz. Debido a ello se les confiaron obras de cierto grado de dificultad y delicadeza de detalles. Es posible que en determinados casos la responsabilidad fuera enteramente de ellos, ya solos, ya bajo la dirección de un maestro. Las características de sus obras son notoriamente diferentes: sin llegar a la perfección –que nunca encontraremos–, los rasgos son más limpios, el dibujo está mejor acabado; acusaban ciertos defectos técnicos, pero las equivocaciones eran menores; el corte de la piedra muestra cierta seguridad. Como en ningún caso se copiaba del natural, sino de los pequeños grabados que les proporcionaban los religiosos, no todas las faltas son imputables a estos artistas, y lo mismo vale para los maestros.

Entre las esculturas que asignamos a la mano de oficiales escultores se puede citar la del arcángel san Gabriel, de calidad ligeramente menor comparada con la de san Miguel, que asignamos a un maestro (foto 32), en la cara norte de la capilla del Juicio Final, en el convento franciscano de Calpan, Puebla. Considero que en la portada del convento de Tepea-



Foto 32. Calpan, Puebla. Escena en la que aparecen los arcángeles san Miguel y san Gabriel. Obsérvese la diferencia en la ejecución de menor calidad de san Gabriel.



Foto 33. Tepeapulco, Hidalgo. Detalle de la portada del templo conventual franciscano con la escena de la imposición de las llagas a san Francisco. Nótese las figuras de los magueyes provistos de raíces a la manera precolombina.



Foto 34. Zinacantepec, Edo. de México. Pila bautismal fechada en 1581 con la escena del bautismo de Cristo en el Jordán.

pulco, Hidalgo, trabajaron juntos un oficial y un maestro, atribuimos a éste las imágenes de san Francisco y fray León, en tanto que los diseños del arco se deben a un oficial y un aprendiz. Obsérvese las raíces de los magueyes que todavía abundan en esta zona (foto 33), cuya representación es de origen prehispánico.

Respecto a la pila bautismal de Zinacantepec, Edo. de México, recordemos el pasaje de Motolinía, ya citado, donde refiere que los indios no esperaban a canteros vizcaínos para que se las hicieran, sino que ellos mismos ponían manos a la obra, y que sabían labrar buenas figuras de flores y otros adornos, pero la figura humana les salía tan fea "como sus propios dioses", como agrega Mendieta. Aquí el adorno floral posee mejor ejecución que la escena del Bautismo de Cristo (foto 34). En esta misma pila hay otros tres medallones en los que aparecen la lucha del arcángel san Miguel contra el demonio, la Anunciación y la Huida a Egipto. Esta última muestra un "barbarismo" pleno, y quizá por eso sería más acertado clasificarla como obra de aprendices. Obra de oficiales nos parece igualmente la portada lateral de Huejotzingo, ya que contrasta con la principal, que parece corresponder al trabajo de un maestro.

La pequeñez de los grabados, en ocasiones apenas de cinco por siete centímetros, impedía discernir todos los detalles. Tal vez en algunos casos se hayan agrandado antes de pasarlos a los muros o a los bloques, pero también cabe la posibilidad de que hayan sido hechos a mano libre, ya que este proceso permite trabajar con mayor rapidez. Tal tipo de faltas, no raras entre los pintores, son más frecuentes entre los escultores. El pintor, en ocasiones, cuando realizaba una pintura al seco o al temple, por ejemplo, tenía la oportunidad de borrar y corregir el trazo raspándolo, o bien lo dejaba tal cual sin preocuparse mayormente cuando pintaba al fresco, como se advierte claramente en la presencia de dobles brazos en un mural del templo de Huejotzingo, Puebla (foto 35). También hubo errores al trazar los brazos en una pintura del claustro de Acolman, Edo. de México, donde, por una torpe restauración, se perdió el diseño original ¡al corregir el defecto! En cambio, el escultor, una vez hecho el corte en la piedra, no podía remediarlo, a menos que volviera a empezar la obra, lo cual era poco probable.

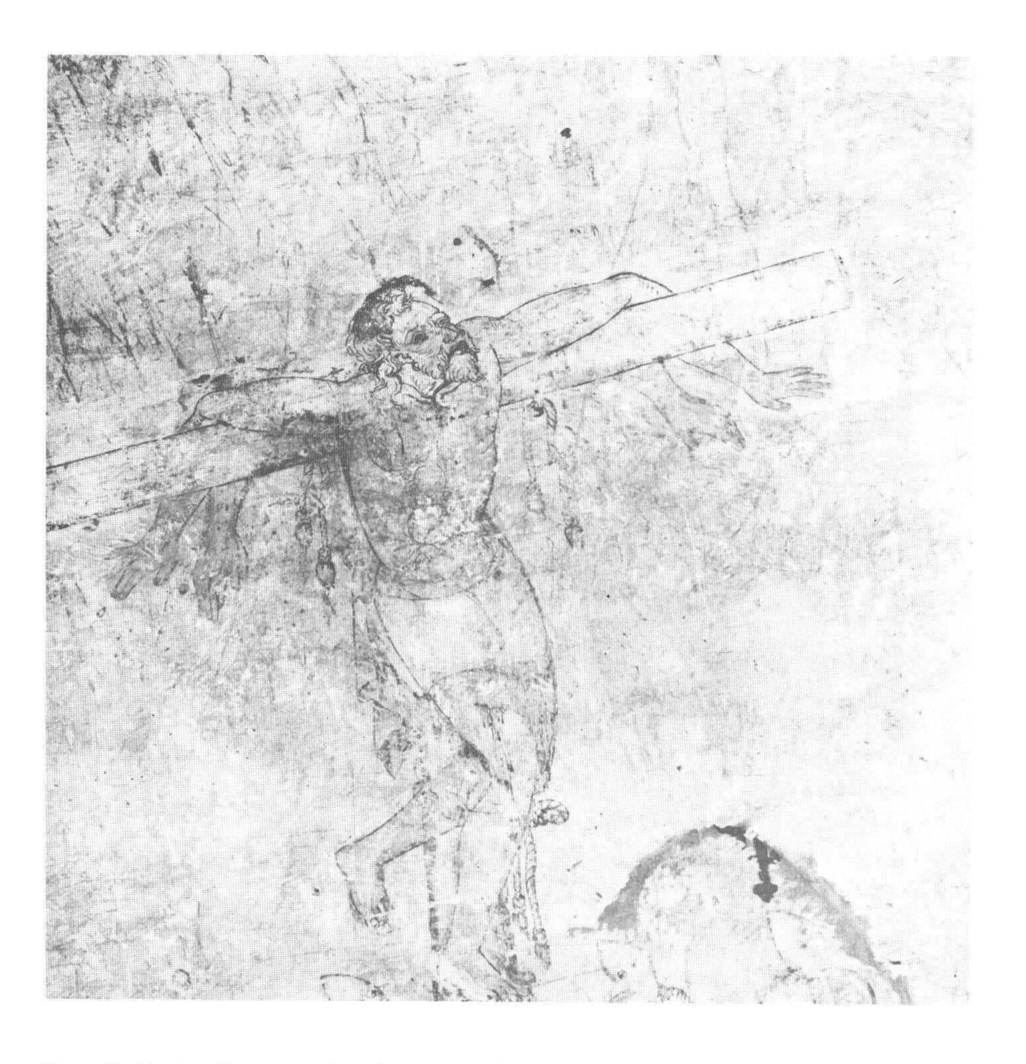


Foto 35. Huejotzingo, Puebla. Pintura mural en el templo en la que aparecen dobles brazos en el cuerpo de uno de los ladrones sacrificados con Jesucristo.

Maestros

El número de artistas que clasificamos dentro de este grupo es menos numeroso que los anteriores. Fueron los responsables de los trabajos más complejos y elaborados o de mucha obra, como dicen Motolinía y Mendieta. A cargo de los maestros escultores estuvo la obra de buen número de portadas, ventanas, capiteles, puertas, capillas, pilas y cruces que se conservan en muchos edificios.

Su labor posee características mejor definidas. Han desaparecido los titubeos y los trazos deformes. Las proporciones de la figura humana están mejor definidas y, aunque no ha desaparecido el corte en bisel, este hecho no menoscaba la calidad de la obra, como tampoco ocurre con los ejemplos europeos, puesto que este rasgo no es esencial de la "buena" escultura. Sin embargo, la realización de las manos siempre será defectuosa.

En la escultura de los edificios franciscanos y agustinos, así como en algunos dominicos, es posible percibir junto a la mano de un maestro la de un oficial y ocasionalmente hasta la de un aprendiz. Este hecho se explicaría tanto por la liberalidad de los frailes –que no deseaban frustrar el entusiasmo de sus feligreses– como por la falta de personal capacitado para hacerse cargo de las obras cuando se emprendía una de gran envergadura. Es posible también que los franciscanos, especialmente, hayan pensado en que poco a poco se podría capacitar a los escultores menos diestros si trabajaban al lado de los maestros. En el monasterio benedictino de Santa María de l'Estany, en la provincia de Barcelona, hemos hallado un caso semejante en que, junto a la maestría de un artista de fines del siglo XII, está la de otro menos diestro en el manejo del cincel (fotos 36 y 37), y el periodo que los separa apenas llega a medio siglo.

He incluido aquí las capillas posas del convento de Huejotzingo como trabajo de maestros (foto 38), aunque buena parte de los relieves están cubiertos de líquenes y no es posible apreciar cabalmente las esculturas. Sin embargo, se observa la buena calidad del trabajo escultórico en algunos de los ángeles, que poseen un esculpido adecuado en el amplio movimiento de las vestiduras, en comparación con lo estático de los de las capillas posas de Calpan. El tallado de los ojos y la cara corres-



Foto 36. Santa María de L'Estany (Provincia de Barcelona), España. Capitel del claustro benedictino con personajes músicos (*ca.*1133-1150), cuya talla es de menor calidad que la del siguiente.

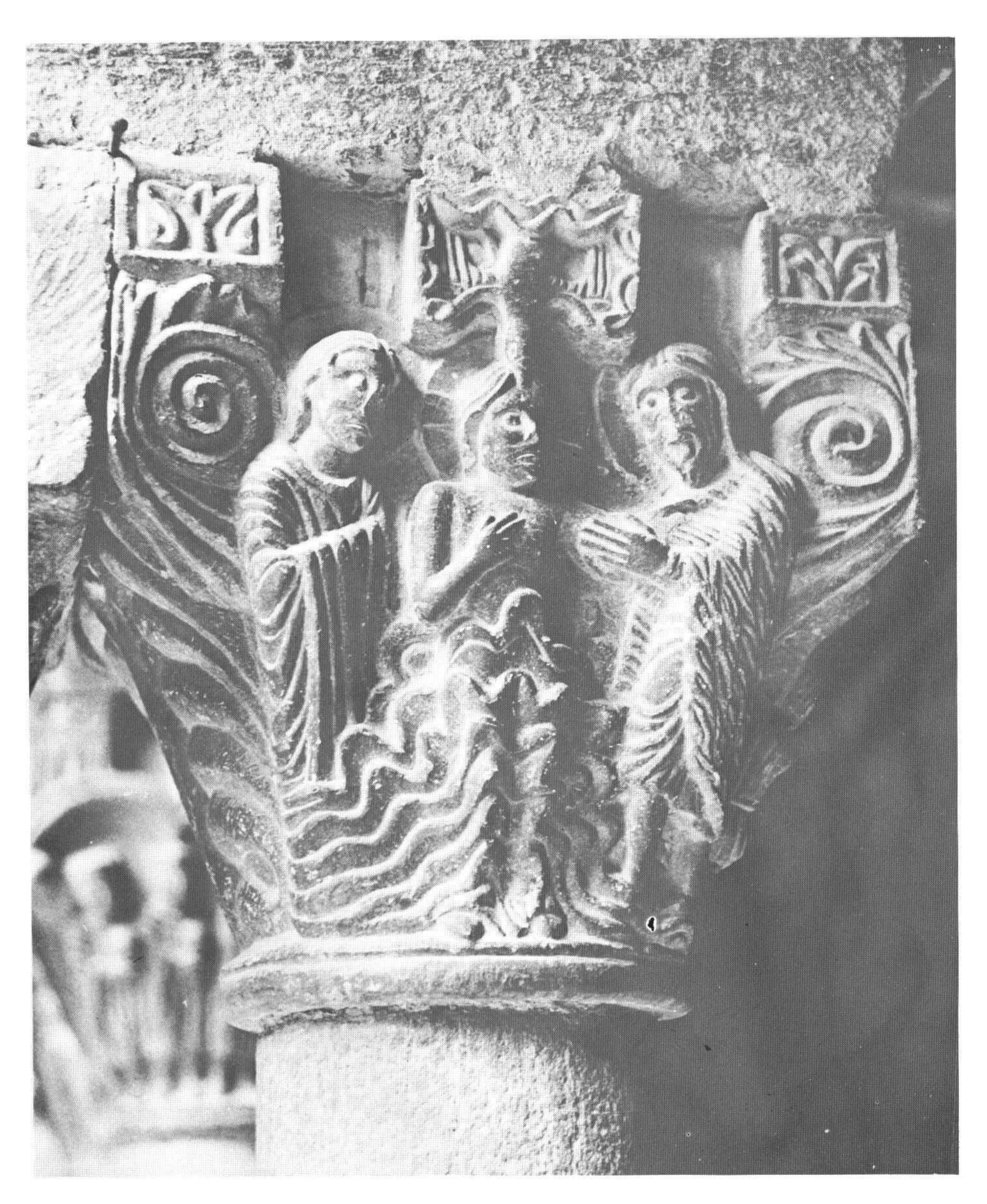


Foto 37. Santa María de L'Estany (provincia de Barcelona), España. Detalle de uno de los capiteles del claustro del monasterio benedictino de finales del siglo XII, con la escena del bautismo de Cristo en marcado contraste con la talla anterior.



Foto 38. Huejotzingo, Puebla. Aspecto parcial de una capilla posa en el atrio del convento franciscano.



Foto 40. Calpan, Puebla. Detalle de la anterior con la imagen de Cristo Juez.

ponden a la experiencia de un hombre que conoce mejor su oficio, si lo comparamos con el maestro de Calpan.

Ya mencionamos las esculturas de la cara norte de la capilla posa del Juicio Final en Calpan. Si observamos las de la cara oriente de esta misma capilla, veremos que la figura mejor lograda es la del Juez Apocalíptico (fotos 39, véase Apéndice y 40), en contraste con las más sencillas de la Virgen y de san Juan. El plegado de los paños, la posición de las manos y el tallado del rostro recuerdan de cerca una pieza románica. En cambio, las imágenes de los muertos que salen de sus tumbas brotaron de una mano poco experta y la atracción tectónica se manifiesta claramente; parece como si las figuras estuviesen estampadas en la piedra o temiesen desprenderse del material que las aprisiona. La variedad de las posturas es escasa, pero esto seguramente se debe al grabado de donde provino la escena, tal vez de un *Flos Sanctorum,* que tanto circulaba en aquel tiempo entre los frailes, o de otra obra.

A la capilla posa de la esquina noreste podemos llamarla Mariana por poseer tres escenas con la figura de la Virgen como personaje principal: la Anunciación, la Inmaculada y la Virgen de los Dolores o de las Siete Angustias –nombrada así por los siete puñales que normalmente lleva– (foto 41). A pesar de la aparente erosión que han sufrido las obras, se alcanza a percibir el trabajo del escultor: los pliegues del vestido recuerdan nuevamente un antecedente de tipo románico y, por las características generales de la obra, el escultor pudiera haber sido el mismo que talló la del Juez Apocalíptico. En ambas se advierte la sencilla maestría del artista. Muy distinta es la talla de la Virgen Inmaculada (foto 42); aunque más ornada, el trabajo es de menor calidad y quizá la haya realizado un oficial y no un maestro, aunque la erosión pudo haber tenido su parte en el aspecto que presenta la obra. En cuanto a la escena de la Anunciación que da al poniente, tanto la Virgen como el arcángel Gabriel nos hacen pensar en un maestro diferente, por los rasgos de los rostros y las vestiduras; quizás intervino también un oficial que se encargó de realizar, con cierta torpeza, la paloma del Espíritu Santo. La portada del templo parece además de diferente mano, y la figura del apóstol san Andrés, patrono del convento, es la escultura menos lograda, por lo cual quizá sería mejor clasificarla como obra de oficial.

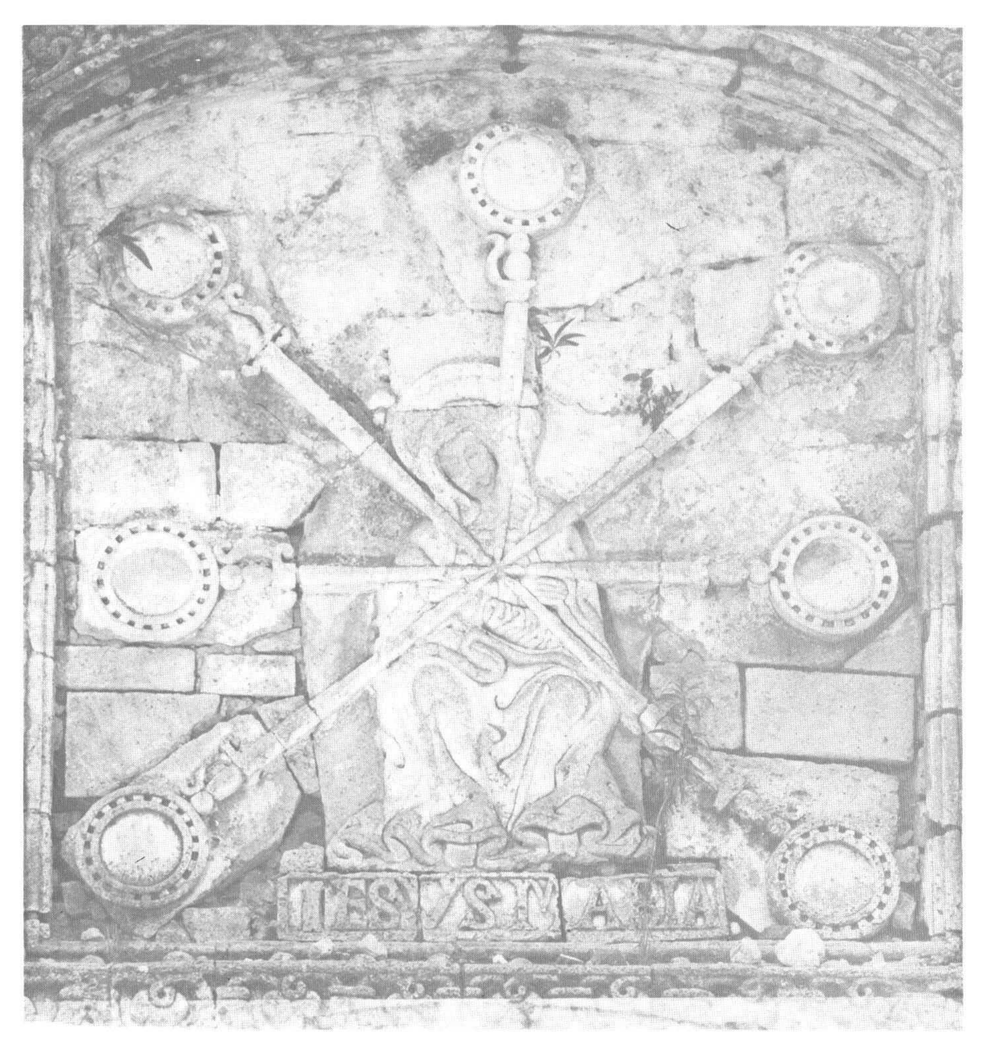


Foto 41. Calpan, Puebla. Capilla posa mariana con la imagen de la Virgen de los Dolores, o de las Siete Angustias.



Foto 42. Calpan, Puebla. La misma capilla con la imagen de la Virgen Inmaculada.

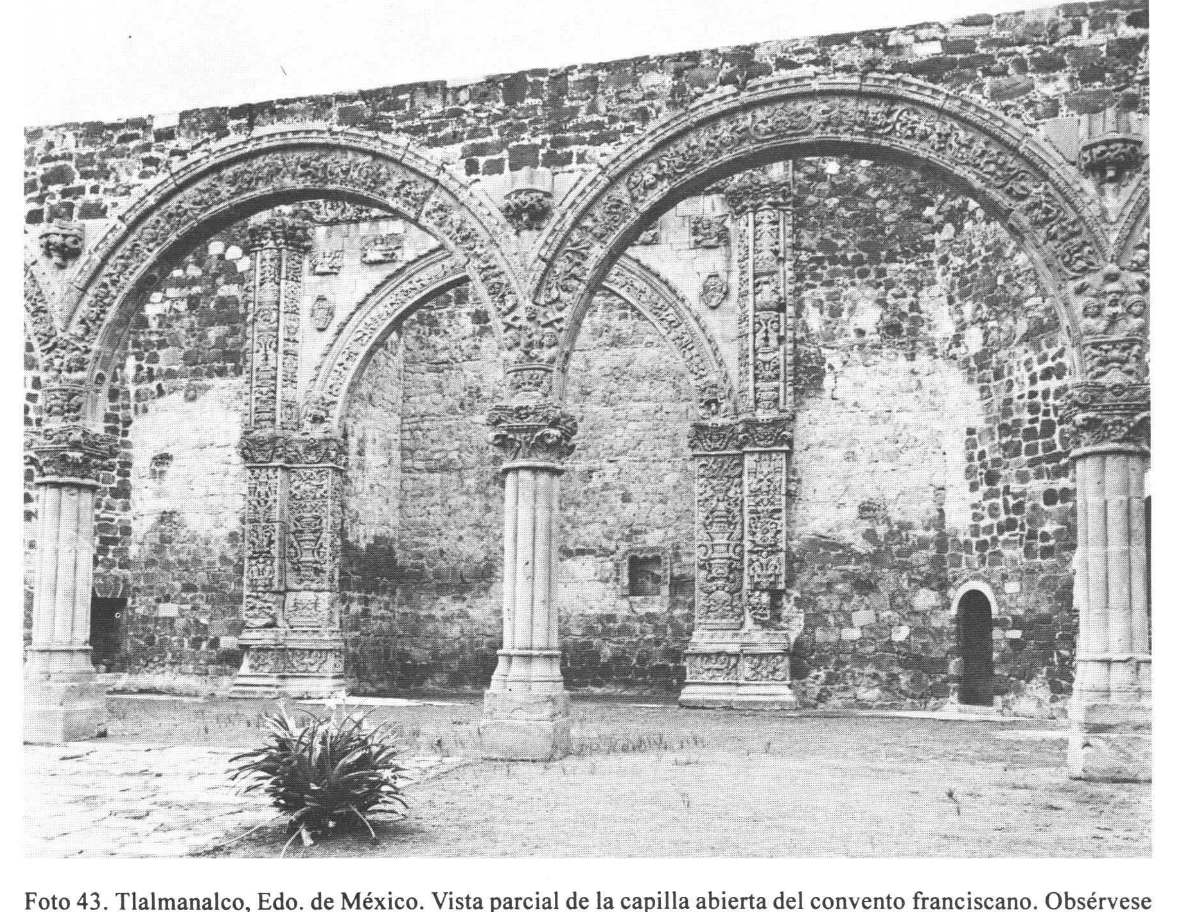


Foto 43. Tlalmanalco, Edo. de México. Vista parcial de la capilla abierta del convento franciscano. Obsérvese la excelente calidad técnica del esculpido de la piedra.

La obra maestra de los escultores franciscanos está en la capilla abierta de Tlalmanalco, Edo. de México (foto 43). Los maestros de Tlalmanalco, puesto que debieron de ser varios, con amoroso cuidado fueron dando a cada relieve la profundidad necesaria y conveniente. Los cortes limpios y seguros los diferencian de los que tallaron en Calpan y Huejotzingo, tan llenos en ocasiones de ingenuos titubeos. No hay en todo el repertorio franciscano una obra que supere en detalles ornamentales la obra de Tlalmanalco. Cada detalle ha sido cuidadosamente ejecutado, ya se trate de los adornos florales o de la serie de rostros extraños que aparecen en toda la capilla (foto 44, véase Apéndice). Sería difícil aceptar que fuesen retratos de los propios escultores, como opina don Manuel Toussaint, pues no hay documentación que pruebe que los gobernantes o los donantes, si los hubo, así lo exigieron.[4] Hablar aquí de talla en bisel o de relieve planiforme sería una aberración, porque esto es secundario, ya que el biselado existe en la mayor parte de las obras escultóricas de casi todos los pueblos del mundo.

Es evidente que una obra de esta envergadura, como tantas más, no puede haber salido de la inspiración del artista indígena, puesto que su educación había sido de otra naturaleza. El sentido de organización y la armonía que hay en cada detalle, así como la combinación adecuada de los diversos motivos, se debieron a la inspiración de un misionero. Además, sólo los frailes disponían y tenían a su alcance los suficientes libros para obtener de ellos los modelos que se esculpieron en jambas, capiteles, arcos y frisos. Los diseños decorativos de esta capilla no han merecido suficiente esfuerzo para buscar en nuestras bibliotecas los grabados de los temas que pudieron servir para toda la imaginería esculpida.[5] Es casi seguro que existen y están a la dispo-

[4] Toussaint, *Arte colonial*, p. 26.

[5] Curiel, *Tlalmanalco, historia e iconografía del conjunto conventual*. En su trabajo iconográfico de la capilla, el autor, sin aportar prueba alguna, niega la posibilidad de que se hayan incluido motivos prehispánicos y afirma de manera rotunda: "Nada en la capilla procede de la antigua sabiduría de la religión mesoamericana. El programa es cristiano en su totalidad..." (p. 95). Es posible, como él lo dice, que así sea, pero olvidó los detalles que he señalado, observados asimismo por Toussaint. Ojalá hubiera proporcionado también grabados más cercanos a los temas decorativos de la capilla que abundan en los libros del siglo XVI conservados en las bibliotecas mexicanas.

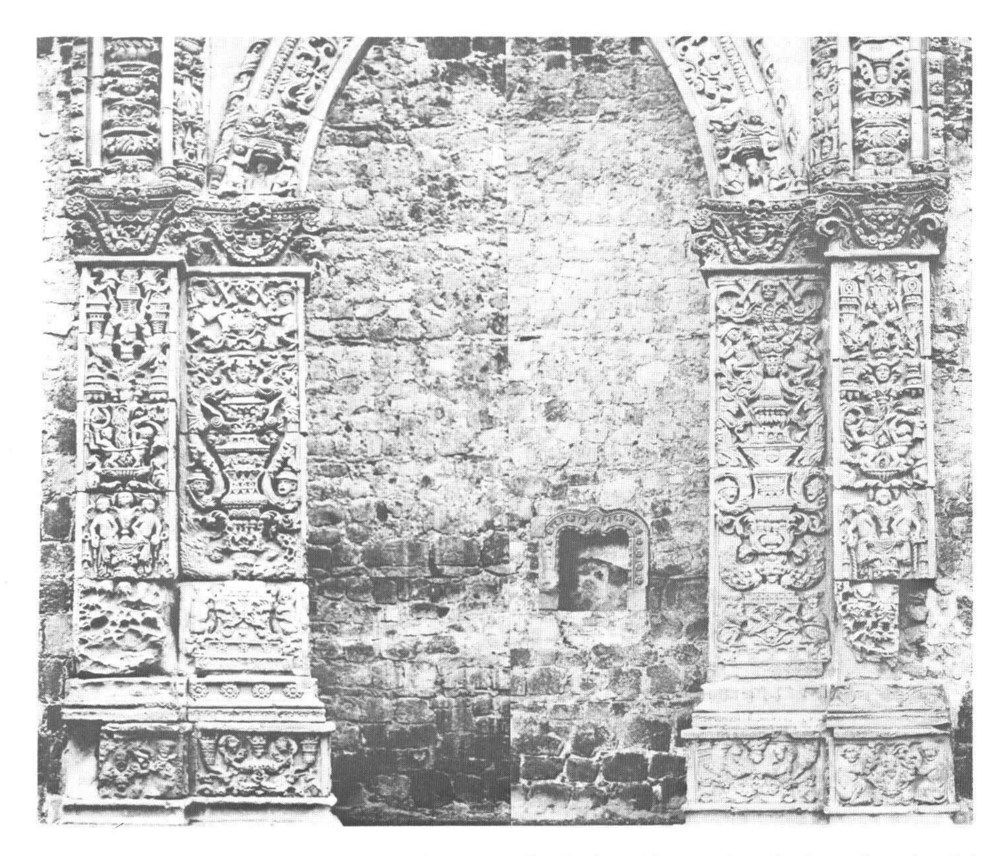


Foto 45. Tlalmanalco, Edo. de México. Detalle de las pilastras izquierda y derecha del arco triunfal en las que fueron esculpidos unos signos que pudieran tener relación con la glífica prehispánica y en relación con las fechas 3.Pedernal y 5.Pedernal, correspondientes a 1560 y 1536 respectivamente. Quizás indiquen las etapas de construcción de la obra. Obsérvese también que no hay una simetría absoluta en los detalles esculpidos que las integran debido al empleo de grabados diferentes en cada una de ellas. (Para facilitar la comparación se han unido ambas en una sola imagen.)



Foto 46. Tlalmanalco, Edo. de México. Cristo Juez, como rector del mundo. En los bigotes y la barba no existen los caracolitos que Moreno Villa creyó observar. Adviértase la figura central de los capiteles del nicho, especialmente la del lado derecho, la cual podría tener relación con el signo 2.Caña que, de ser así, indicaría los años de 1507, 1559 o 1611, siendo la fecha de 1559 la que señalaría un año de diferencia en relación con la de la pilastra (Tres.Pedernal, 1560).

sición de los futuros investigadores, quienes hallarán un material inagotable, tanto para esta obra como para todas aquellas pinturas murales que conservan nuestros monasterios.

Por otra parte, aunque haya ligeras semejanzas en los adornos que las integran, adviértase que no hay completa simetría en los diseños del fuste de las pilastras izquierda y derecha del arco triunfal de Tlalmanalco (foto 45). Este hecho indica el empleo de grabados distintos y en los que, al parecer, se han introducido algunos elementos iconográficos de origen prehispánico que comentaremos en el siguiente capítulo. También es importante señalar que la figura de Cristo (foto 46), colocada en el nicho de la cabecera, no posee los caracolitos que Moreno Villa creyó notar en los bigotes de Jesús. Este detalle, por cierto, no es español sino de estirpe mesopotámica y ejemplos de él abundan en los museos de París y Londres.

Dos edificios franciscanos más poseen muestras escultóricas importantes y muy diferentes entre sí. Uno de ellos es el convento de Huaquechula, Puebla, atribuido a fray Juan de Alameda.[6] Sus dos fachadas contrastan tanto por la factura como por la iconografía. La de carácter menos elaborado es la portada principal, pese a la abundancia de los relieves que no dejan espacio libre, aunque cada detalle está plenamente armonizado. Los rostros de los ángeles están ejecutados con un primitivismo palpable. Muy fuera de lugar es la estructura que separa los dos cuerpos, y entre los espacios que quedan entre zapata y zapata hay una serie de palabras esculpidas en latín, que no hemos podido descifrar por la falta de claridad de las letras. La escultura de san Martín –patrono del pueblo–, que está en la parte superior, pertenece también a una mano diferente, según se observa en la ilustración correspondiente (foto 47).

En la portada lateral, aunque las imágenes reproducidas en ella quizá correspondan a una época más antigua si se juzga por el "estilo", la técnica de esculpido es superior. Los rostros de los apóstoles san Pedro y san Pablo, si no son perfectos, sí denotan la maestría del escultor. El nimbo parece más bien una montera, pero es un detalle sin importancia. Las líneas que se-

[6] Kubler, *Mexican Architecture*, t. II, p. 390.

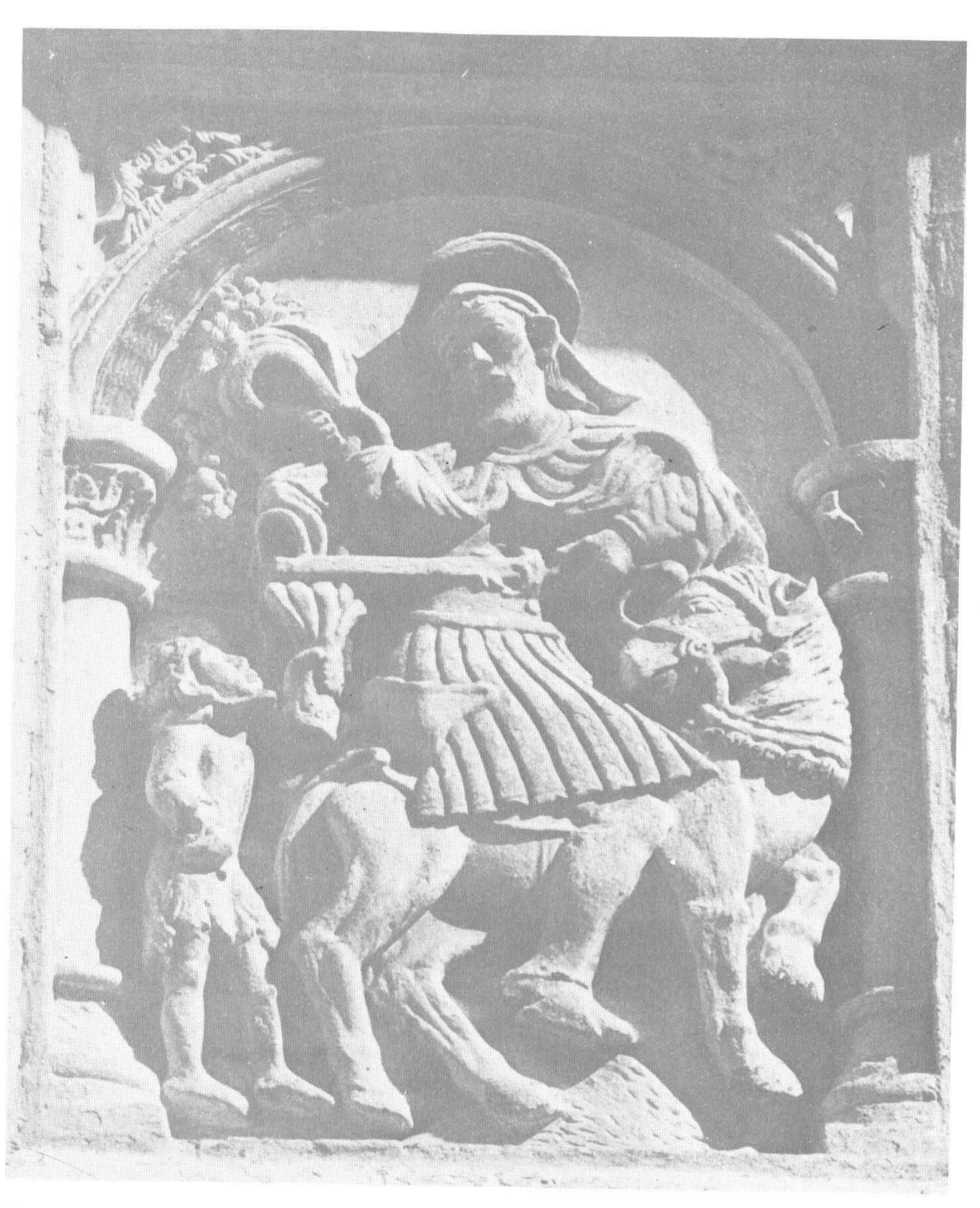


Foto 47. Huaquechula, Puebla. Detalle de la imagen de san Martín en la portada principal.



Foto 48. Huaquechula, Puebla. Portada lateral del templo conventual. Véase la foto 66.

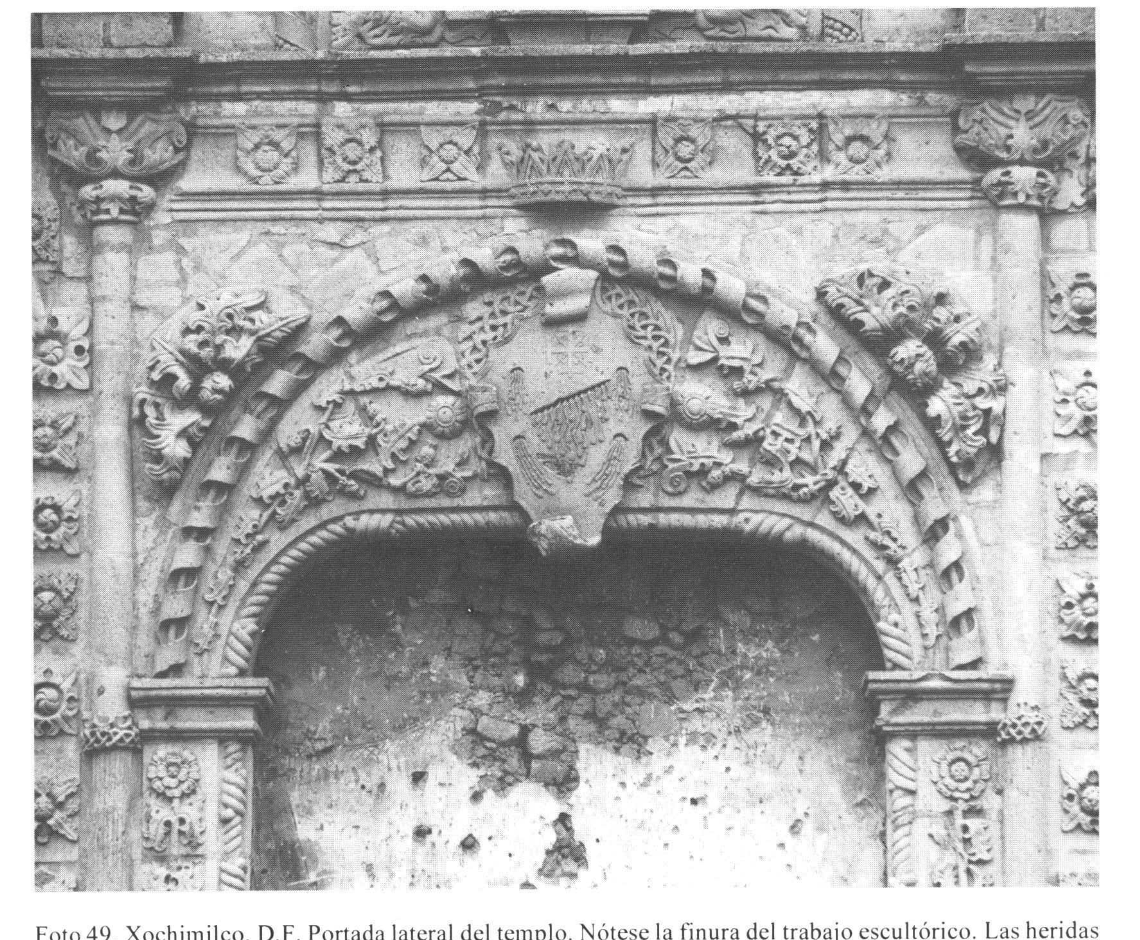


Foto 49. Xochimilco, D.F. Portada lateral del templo. Nótese la finura del trabajo escultórico. Las heridas del escudo franciscano son agujeros de donde sale la sangre a borbotones.

ñalan los pliegues de los vestidos son muy sencillas y posiblemente van de acuerdo con el grabado de donde provienen las figuras (foto 48). El trabajo que muestran las alas de los ángeles en la escena del Juicio Final es bastante fino y poco común en el grupo de la escultura poblana.

El otro convento franciscano que nos interesa señalar es el de Xochimilco, en los aledaños de la ciudad de México. También aquí tenemos dos portadas distintas entre sí, tanto por su diseño como por la habilidad escultórica de los artistas. La portada principal es muy sencilla y se observa el trabajo de un artista poco avezado en el oficio, especialmente para realizar manos y pies, en comparación con el esculpido de otros trabajos. Esta obra se terminó en 1590, si se toma en cuenta la fecha que aparece en el entablamento.

El diseño y la ejecución de la portada lateral son diferentes. Es posible, de acuerdo con Kubler,[7] que ésta sea de época anterior a la portada principal. La solución del primer cuerpo es perfecta.[8] El corte de piedra balanceado y uniforme quizá provenga de la combinación de dos o más grabados armonizados. El bajo y el altorrelieve se alternan ordenadamente (foto 49). El segundo cuerpo y el remate están fuera de balance e incluso la ejecución es distinta. La presencia de la ventana del templo conventual tal vez obligó a la solución poco apropiada que se dio al segundo cuerpo, tan fuera de proporción y de inferior calidad en cuanto al trabajo escultórico. Las figuras de los ángeles y de las águilas de esta parte es posible que sean de época posterior y no provienen de la misma mano que esculpió el primer cuerpo, que se halla dentro del mismo rango de calidad propio del trabajo escultórico de Tlalmanalco.

En el olvidado pueblo de Huatlatlauhca, Puebla, hay un convento importante por varias razones. Fundado por los franciscanos, pasó después a manos agustinas. Su portada y su claustro son de arquitectura pobre, pero posee uno de los ciclos pictóricos más completos que se conservan, aparte de las pinturas del monasterio agustino de San Pedro Tezontepec, Hidal-

[7] *Ibidem*, t. II, p. 395.
[8] *Idem*.

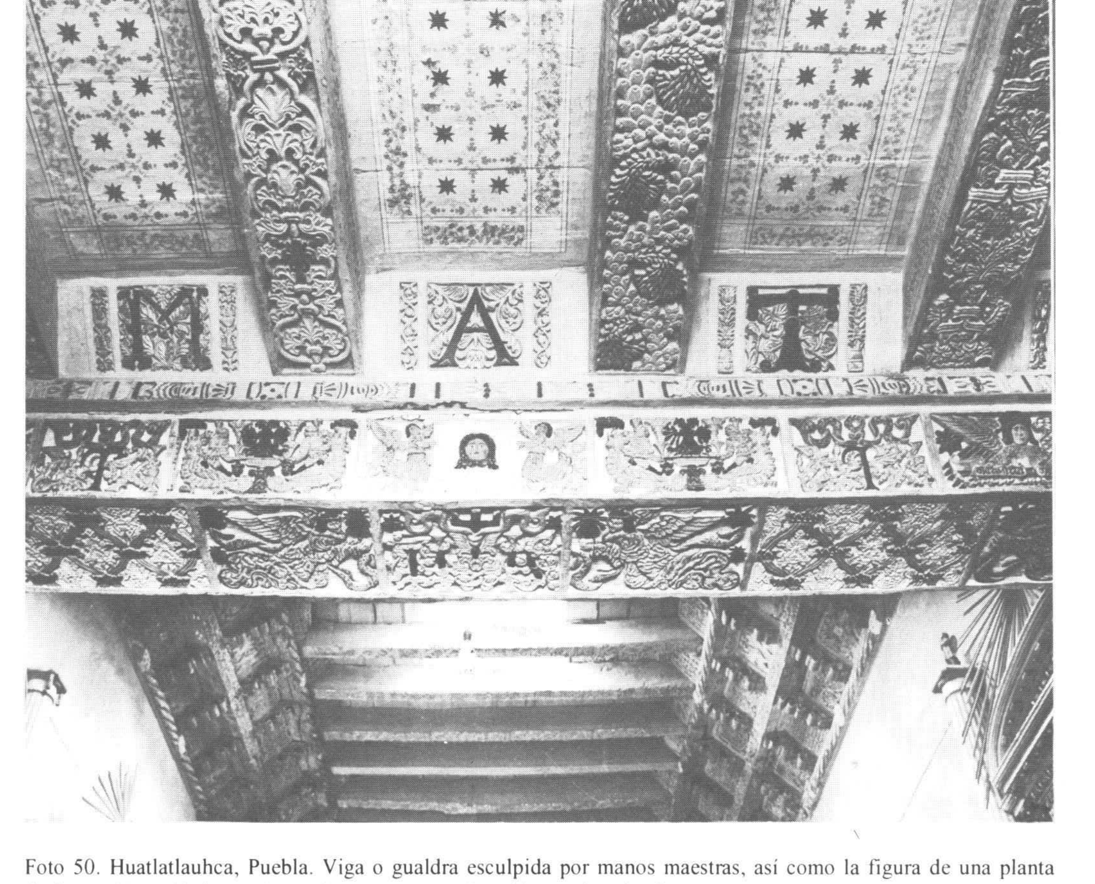


Foto 50. Huatlatlauhca, Puebla. Viga o gualdra esculpida por manos maestras, así como la figura de una planta de la región tallada casi en el centro. Hoy ha sido repintada de manera torpe. El convento de origen franciscano pasó después a manos agustinas.

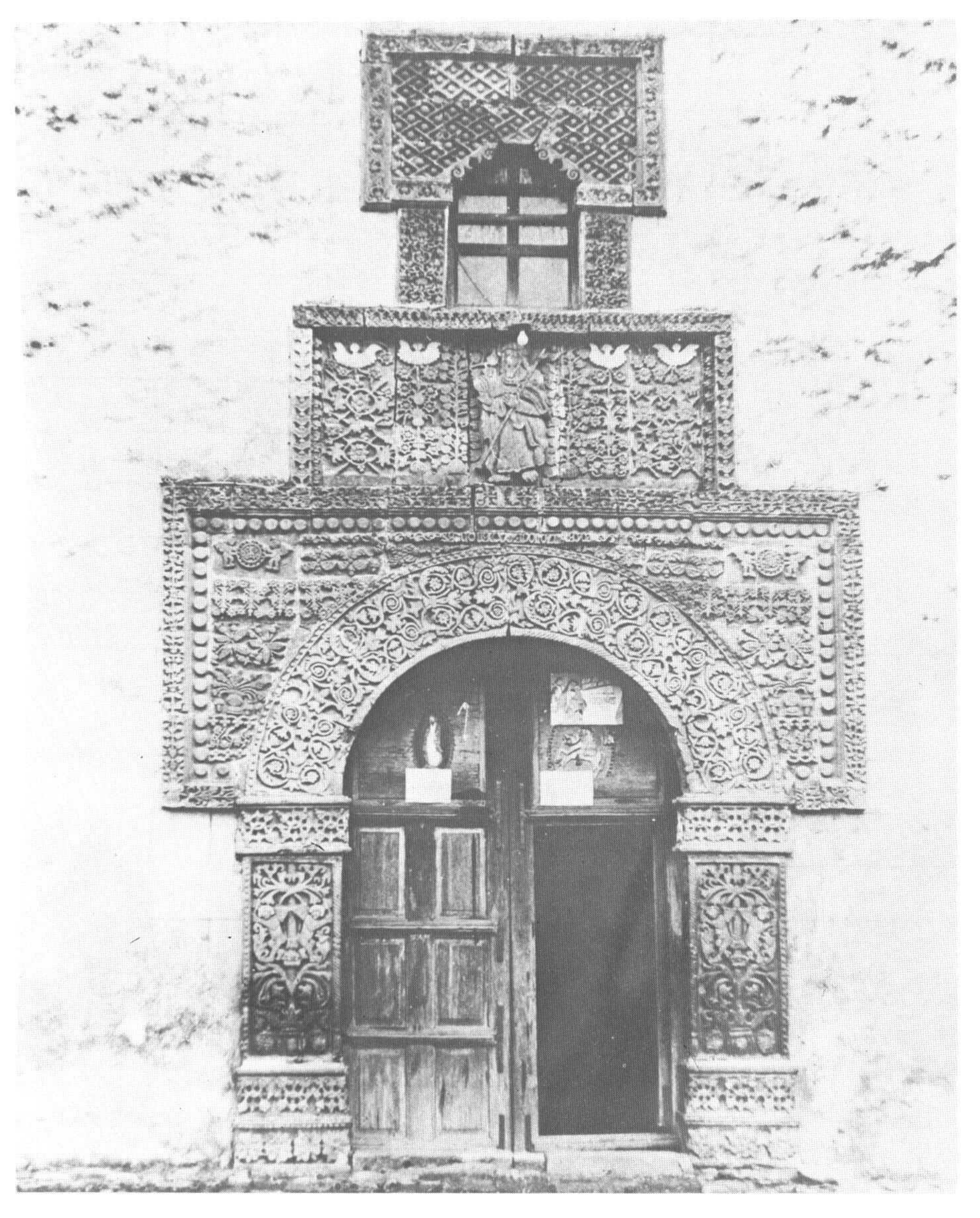


Foto 51. Angahua, Michoacán. Portada con influjos de tipo mudéjar de la iglesia franciscana.



Foto 52. Chimalhuacán-Chalco, Edo. de México. Portada mudéjar del convento dominico del siglo XVI. En el interior del templo se encuentra la pila en la que se bautizó sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII.

go. En el interior de la iglesia conventual sobrevive un artesón excelente con escudos franciscanos, adornos y figuras de ángeles, conforme podrá observarse en la ilustración. El coro está sostenido por una enorme viga, notable por la calidad y el minucioso esculpido de los varios motivos que posee, por lo cual no dudo en asignarlo a maestros (foto 50). Por desgracia, hace poco tiempo repintaron parte del magnífico artesonado.

La portada del templo franciscano de Angahua, Michoacán, es otro ejemplo de excelente factura en el cual el maestro escultor ha dado rienda suelta a su entusiasmo para realizar los abigarrados detalles provenientes de grabados y en él campean tres alfices de ascendencia mudéjar (foto 51). Franciscanos y agustinos realizaron numerosas construcciones de menor envergadura y en casi todas ellas el trabajo escultórico oscila entre la calidad del aprendiz, del oficial y del maestro. Estudiaremos en seguida algunos trabajos de los dominicos.

Las portadas de edificios dominicos con labor escultórica importante son menos numerosas que las de los franciscanos, y casi van a la par de las agustinas. Las más importantes en el centro del país son la de Chimalhuacán-Chalco, Edo. de México, y la del convento de Tepoztlán, Morelos.

La pequeña portada de Chimalhuacán-Chalco posee una labor escultórica de diseño mudéjar notable que no dudamos en asignar a un maestro por la calidad de sus relieves (foto 52). Dentro de este mundo de armonía, un detalle resulta curioso e interesante: los leones que llenan dos de los cuarteles del escudo de Castilla y León tienen tratada la cola como si fuera una caña, una imagen del *acatl* prehispánico, hecho que resulta desusado y nos señala el escape del alma indígena que, al parecer, hallaba consuelo al incluir estos detalles tan sin importancia para los ojos profanos de los frailes.

Muy distinta es la portada del convento dominico de Tepoztlán, que en lo arquitectónico ha sido planeada con todo cuidado, y lo mismo podrá decirse de la mayor parte de la talla escultórica, pues los medallones con los emblemas de María y de la orden de predicadores muestran gran calidad en el esculpido; lo mismo ocurre con las imágenes de la Virgen, santo Domingo y santa Catalina (foto 53). Sin embargo, hay ciertos detalles que muestran la poca habilidad de los ayudantes y quizá

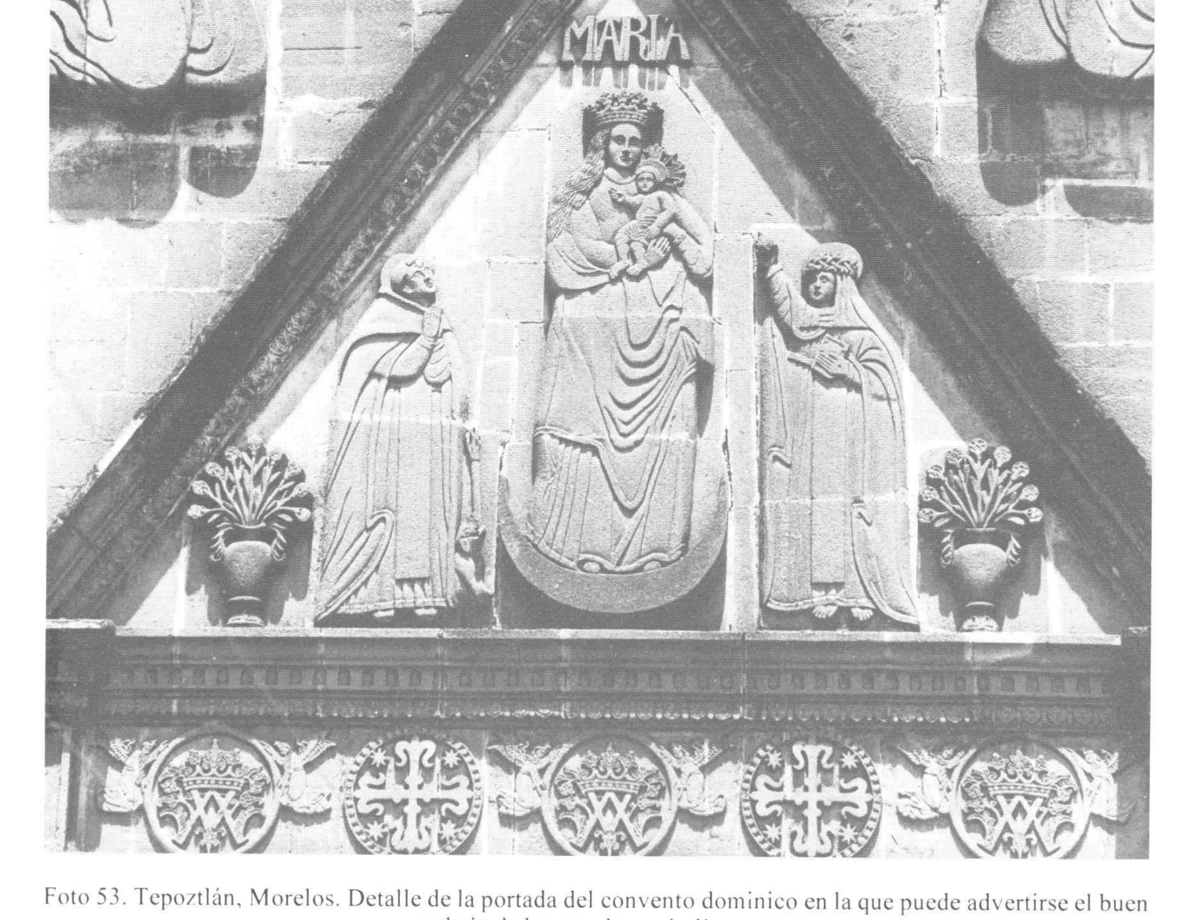


Foto 53. Tepoztlán, Morelos. Detalle de la portada del convento dominico en la que puede advertirse el buen trabajo de los escultores indígenas.



Foto 54. Yanhuitlán, Oaxaca. La portada del convento dominico posee buen trabajo escultórico, como se observa en la imagen de la Virgen.

del mismo artista indocristiano para resolverlos, como la talla de los rostros y las manos de proporción inadecuada, así como la posición del brazo y la mano de la Virgen que están fuera de lugar. La falla más ostensible está en los pares de ángeles que sostienen los medallones del friso inferior, tan pobremente esculpidos. Quizás esto se deba a la falta de los instrumentos adecuados para cincelar rostros tan pequeños y también a la carencia de un entrenamiento adecuado para resolver problemas técnicos de esta naturaleza. Se podría pensar también que junto a un maestro intervinieron un aprendiz y un oficial.

Otra portada dominica de excelente diseño y de buena escultura en la imagen de la Virgen acompañada de ángeles es la de Yanhuitlán, Oaxaca (foto 54). En el convento de Teposcolula, Oaxaca, hay dos estructuras disímbolas en su ejecución. Mientras la capilla abierta es una obra maestra en que se mezcla lo renacentista con las nervaduras góticas, las esculturas del siglo XVI (que tiene hoy la portada, reconstruida en parte posteriormente) no concuerdan con la talla de la capilla. Volvemos a encontrar aquí una diferencia entre el trabajo de los detalles decorativos y el de las esculturas de bulto redondo que muestran manos tan diferentes entre sí y que, con ciertas reservas, asignamos a oficiales y aprendices.

En el convento dominico de Coixtlahuaca, Oaxaca, las dos portadas poseen obra escultórica importante, pero la que nos interesa señalar es la portada lateral por la riqueza de los relieves en el cuerpo superior y cuyos detalles examinaremos en el capítulo siguiente. El trabajo escultórico presenta rasgos muy distintos de los que hemos visto anteriormente. Las aristas de los emblemas de la Pasión ya no poseen el suave redondeo de todas las obras precedentes, el corte es casi de noventa grados y el trabajo nos recuerda un parentesco lejano con la escultura del complejo arqueológico de Mitla, Oaxaca. Las esculturas de san Pedro, san Pablo y san Juan Bautista muestran una calidad mediana, aunque no pueden ser apreciadas con claridad, pues poseen manchas de algas o líquenes, sobre todo en las partes correspondientes a los rostros y al busto (foto 55).

Nos ocuparemos ahora de algunos de los edificios agustinos más importantes, y es aquí donde nos enfrentamos a problemas de no fácil solución, porque los trabajos escultóricos de cinco



Foto 55. Coixtlahuaca, Oaxaca. Detalle de la portada lateral del convento dominico. Obsérvese el terminado casi en ángulo recto de las aristas de cada elemento que constituyen el diseño de los símbolos de la Pasión.

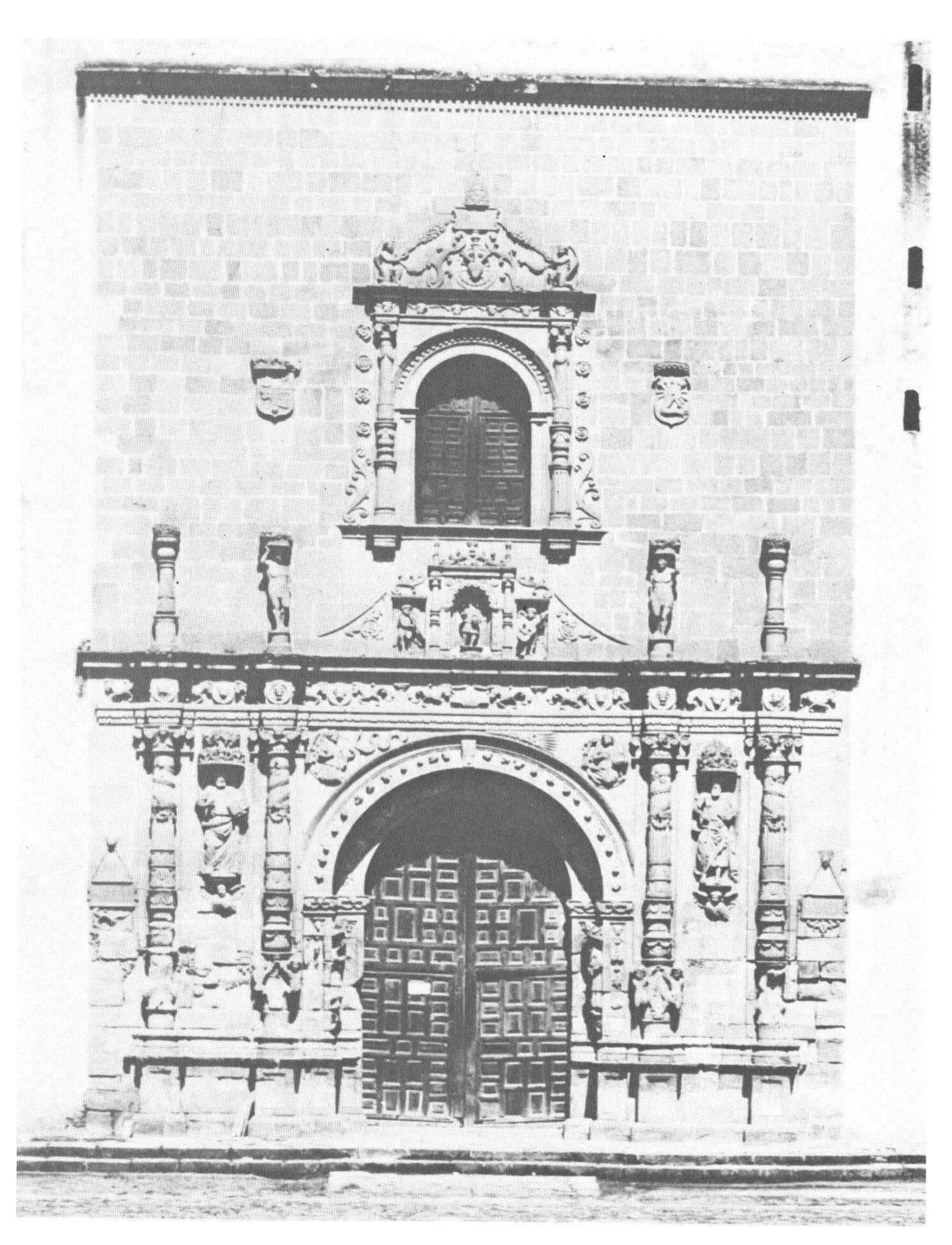


Foto 56. Acolman, Edo. de México. Vista parcial de la portada del convento agustino.

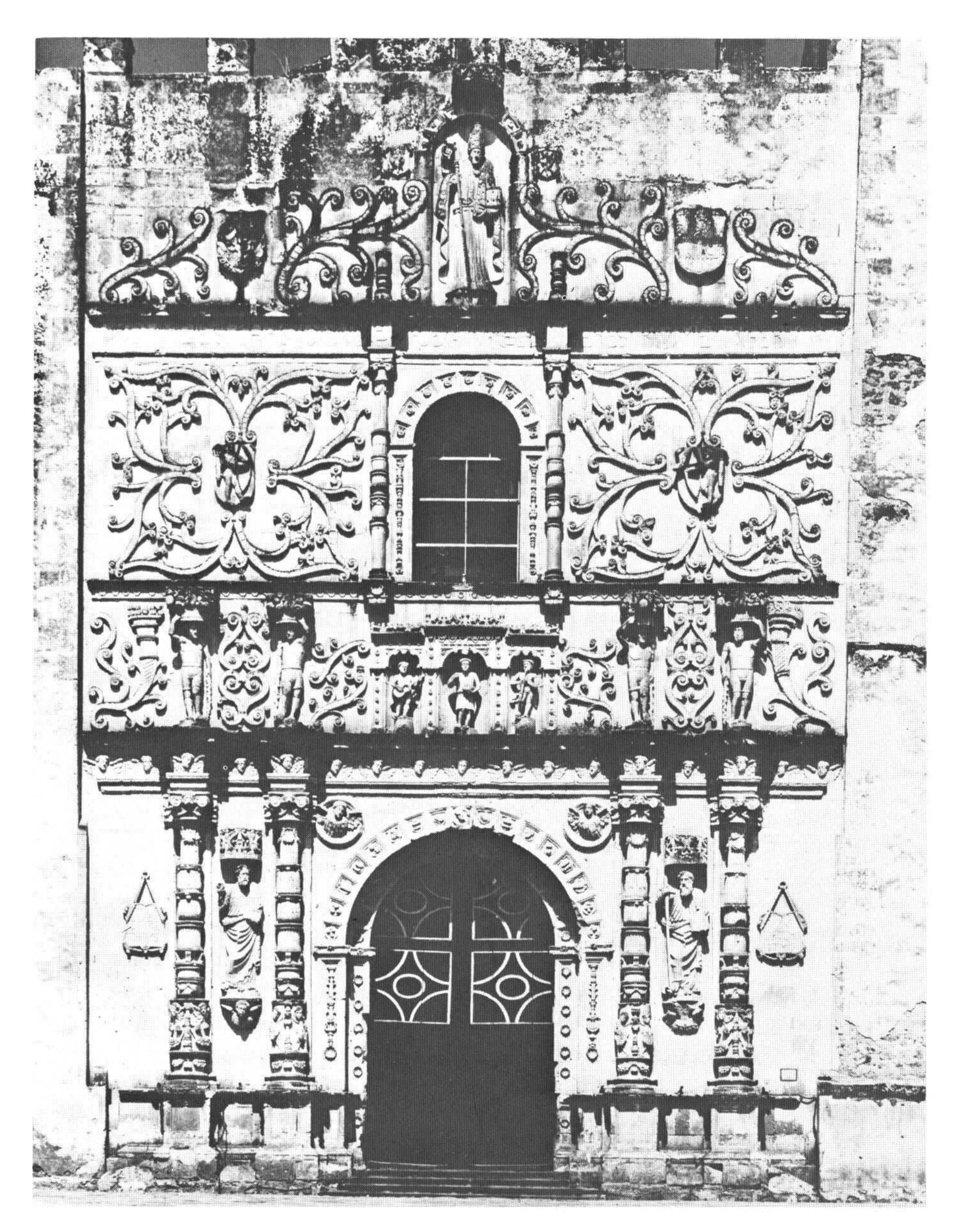


Foto 57. Yuriria, Guanajuato. Vista parcial de la portada del convento agustino.

monasterios poseen características peculiares que los alejan de los conventos y templos de las órdenes franciscana y dominica. Siempre se ha dicho que la portada de Acolman, Edo. de México, es la obra maestra de la escultura mexicana, y en efecto lo es; que de ella parte una serie de influjos reflejados en las portadas de otros edificios como los de Metztitlán, Hidalgo, así como de Cuitzeo, Michoacán, y Yuriria, Guanajuato. Yuriria es la que posee mayores afinidades con Acolman; sin embargo, también ofrece diferencias importantes cuyos detalles examinaremos líneas adelante. Igualmente se dice, sin ofrecer prueba documental alguna, que la portada de Acolman fue obra de un artista europeo por la perfección del conjunto y de la escultura. Esta obra se terminó en 1560, si la fecha inscrita en la placa corresponde a la realidad. Ligeros influjos del claustro de Acolman se observan en el de Atotonilco el Grande, Hidalgo, y en Copándaro, Michoacán.

Por otra parte, los edificios que guardan relación cronológica y arquitectónica con Acolman son, con pequeñas diferencias, contemporáneos entre sí: Atotonilco el Grande (1540-1550; 1580-1590), Actopan (1550-1560), Ixmiquilpan (1550-1560), Metztitlán (1540-1560) y Yuriria (1550-1560 y 1560-1570). Estas fechas, tomadas de la obra citada del doctor Kubler,[9] correspondientes a dos etapas, muestran cierta simultaneidad en el trabajo y, desde luego, plantean un problema respecto al diseñador o los diseñadores de los conventos. Entre Acolman (foto 56) y Yuriria (foto 57), las semejanzas del primer cuerpo son mayores. En ésta se copian no sólo las columnas candelabro, aunque cambiando la división de las partes, sino también las cartelas. En lugar de la Anunciación a la Virgen, el escultor de Yuriria colocó cabezas de ángeles; el friso que sigue al entablamento queda bien delimitado por una moldura en la que también se han esculpido las figuras de Jesús y los ángeles, que van en sendos nichos abocinados, lo que no ocurre en Acolman, donde sólo Jesús lo lleva para señalar su importancia. En Metztitlán, Hidalgo, se construyeron columnas sencillas sin divisiones; en las entrecalles están igualmente las imágenes de

[9] *Ibidem*, p. 388.

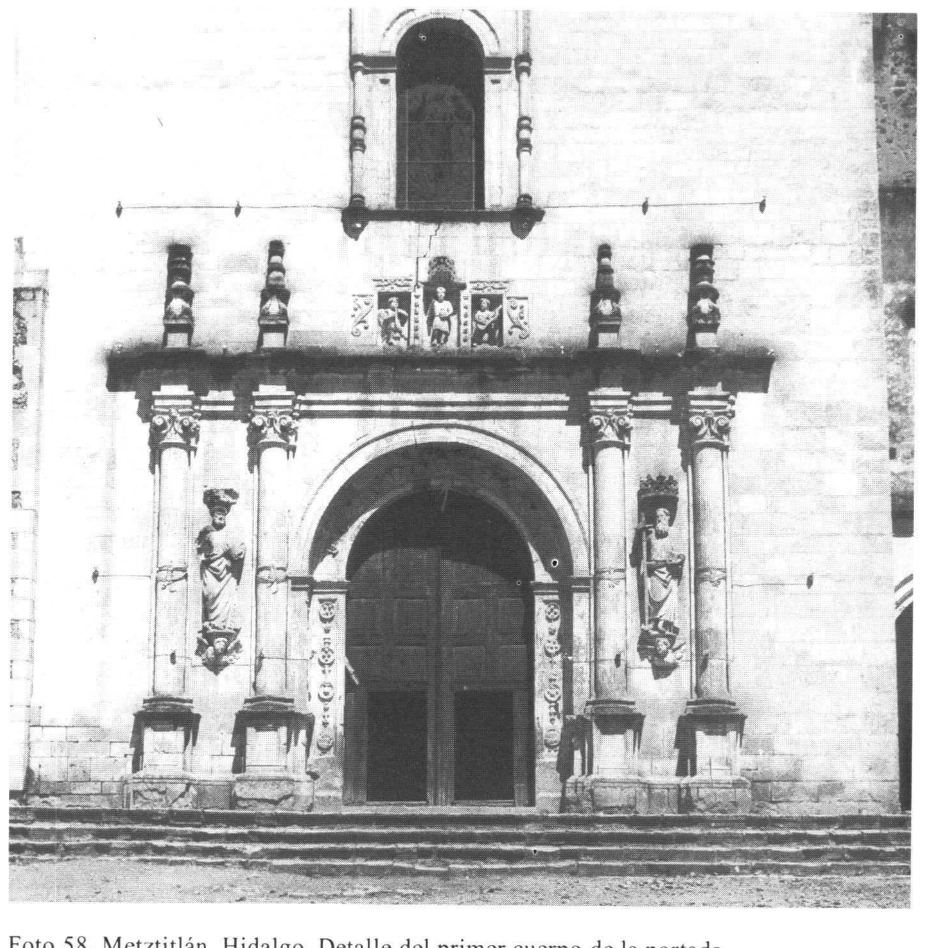


Foto 58. Metztitlán, Hidalgo. Detalle del primer cuerpo de la portada.

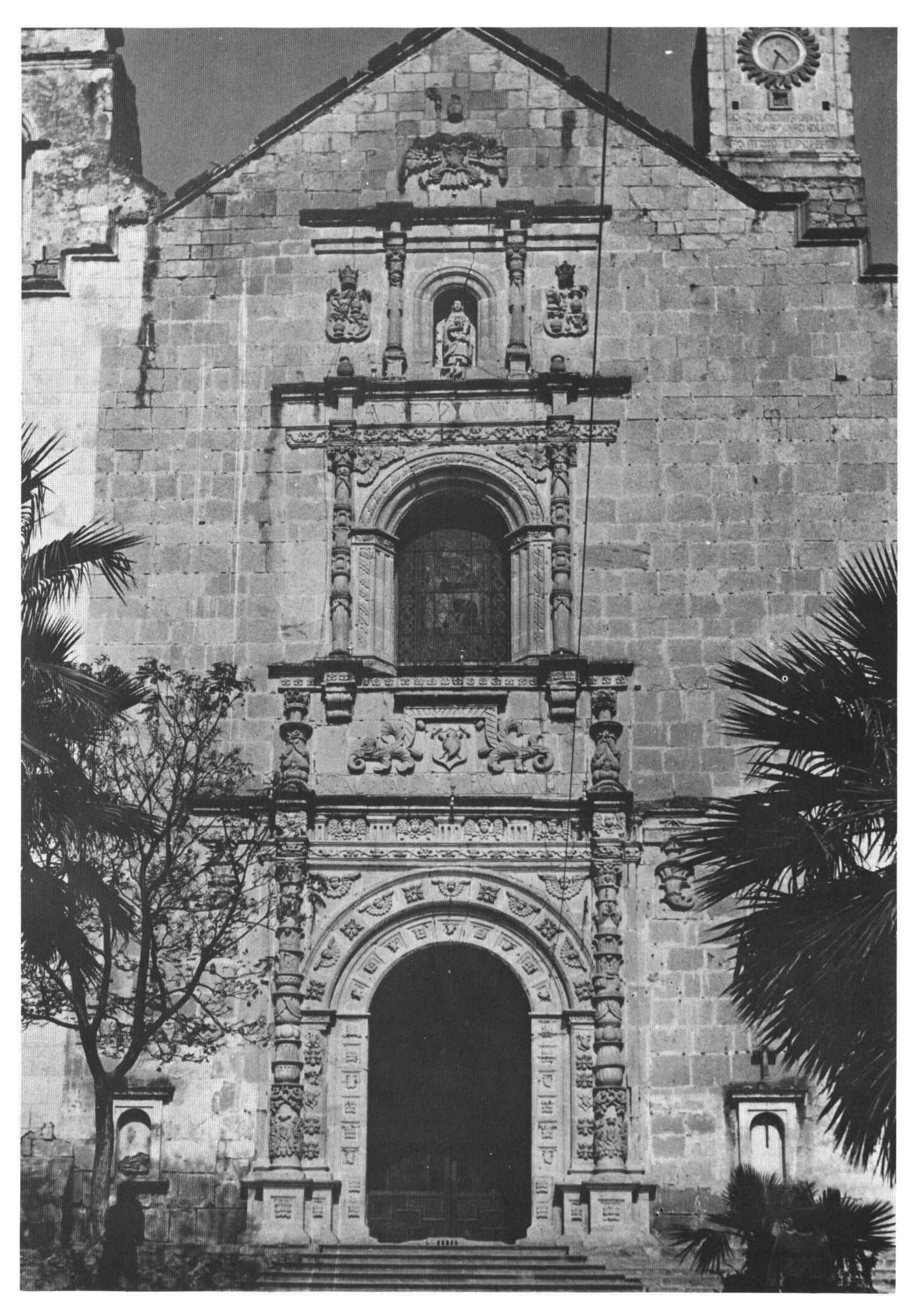


Foto 59. Cuitzeo, Michoacán. Fachada general del convento agustino.



Foto 60. Cuitzeo, Michoacán. Detalle de la cartela en la que se lee: *Fr. Io. metl me fecit.*

san Pedro y san Pablo. Aparecen, además, las tres figuras esculpidas en el friso (foto 58), pero no hay cartelas. La portada de Cuitzeo, Michoacán, aunque recuerda la fuente de inspiración, varía en diversos detalles (foto 59): sus candelabros son mucho más ornados, no tiene esculturas en bulto redondo y carece de las imágenes de Jesús y los ángeles músicos entre los cuerpos primero y segundo. Tampoco cuenta con esculturas de los apóstoles Pedro y Pablo.

El diseño de Ixmiquilpan y Actopan, en el estado de Hidalgo, difiere del de Acolman; estos monasterios no poseen esculturas de bulto redondo. Se dice que fueron obra de fray Andrés de Mata.[10] Kubler considera que Acolman y Metztitlán pueden asignarse a un solo autor, e incluso piensa que los mismos artistas participaron en ambas obras.[11] Para Yuriria se menciona como arquitecto a fray Pedro del Toro y en cuanto a Cuitzeo, en la cartela medio escondida tras una cornucopia de la portada, se lee: "Fr: Io Metl me fecit", por lo cual se dice que la construyó un Francisco Juan Metl, pero pudiera tratarse de un error de interpretación, porque el Fr podría leerse como fray en lugar de Francisco (foto 60). Además, la abreviatura también podría no corresponder a Metl sino a la de otro apellido no descifrado todavía. De ser así, tendríamos un escultor cuyo nombre desconocemos. Más aún, si Metl (maguey, en náhuatl) fuese un apellido, podría tratarse entonces de un artista indígena, sólo que este hecho cambiaría muchas de nuestras concepciones y tal vez algunas se vendrían por tierra.

Si la interrogante de los autores de los proyectos arquitectónicos permanece todavía en la sombra por la falta de la documentación apropiada, la paternidad de los escultores es incluso más oscura, porque el trabajo realizado en cada uno de los edificios citados es distinto. La escultura agustina de los cinco monasterios mencionados forma un mundo separado de la realizada por los artistas de los franciscanos y dominicos, cuya técnica podría parecernos rudimentaria a ratos y titubeante en otros. La mayor parte de quienes han estudiado estas obras coinciden en que Acolman sería la fuente de inspiración. De una

[10] *Ibidem*, pp. 62-63.
[11] *Ibidem*, p. 406.

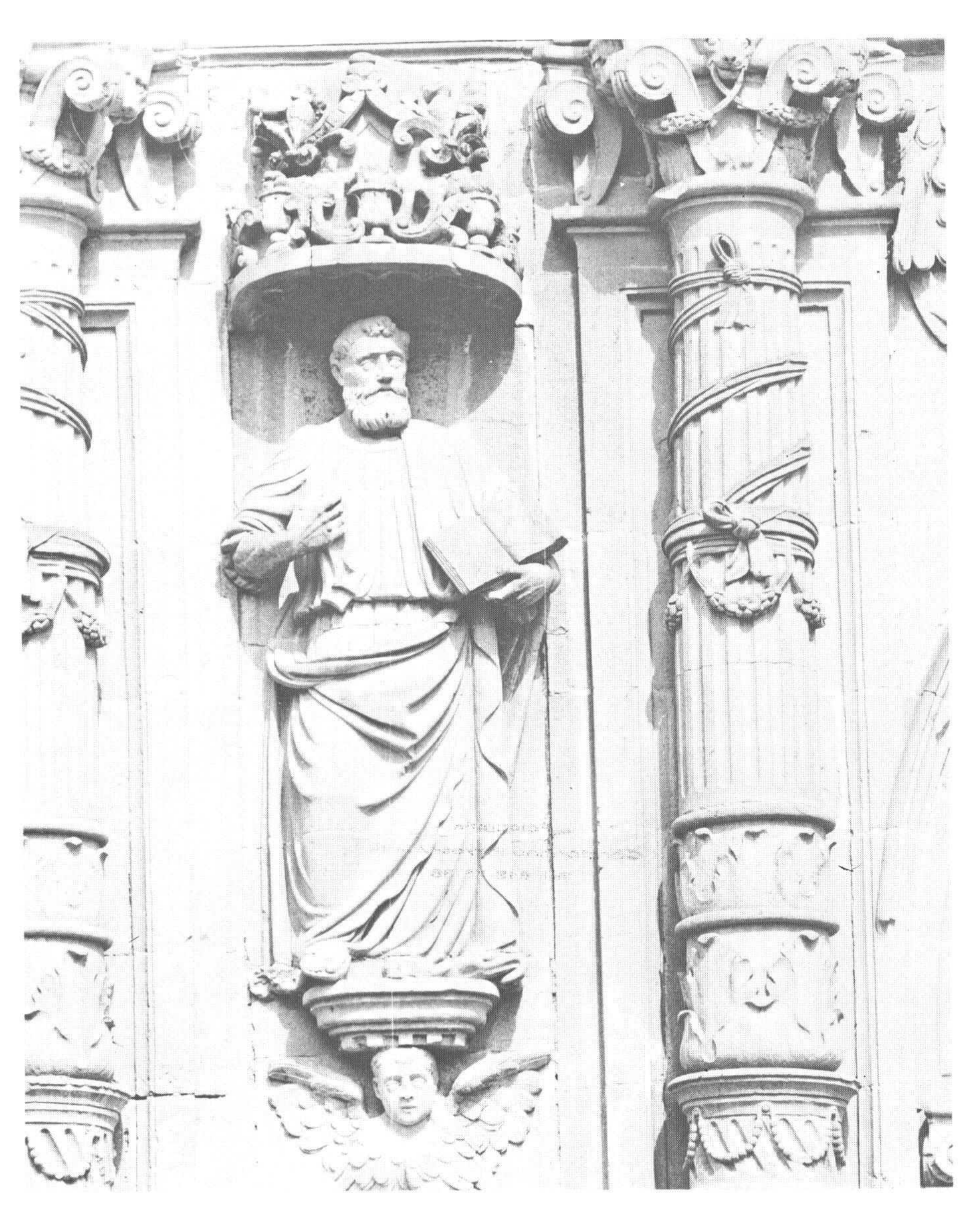


Foto 61. Acolman, Edo. de México. Portada: estatua de san Pedro. Compárese el trabajo escultórico de la obra de este edificio con el de los siguientes ejemplos.



Foto 62. Acolman, Edo. de México. Portada: estatua de san Pablo.



Foto 63. Yuriria, Guanajuato. Portada: estatua de san Pablo.



Foto 64. Metztitlán, Hidalgo. Portada: estatua de san Pablo.

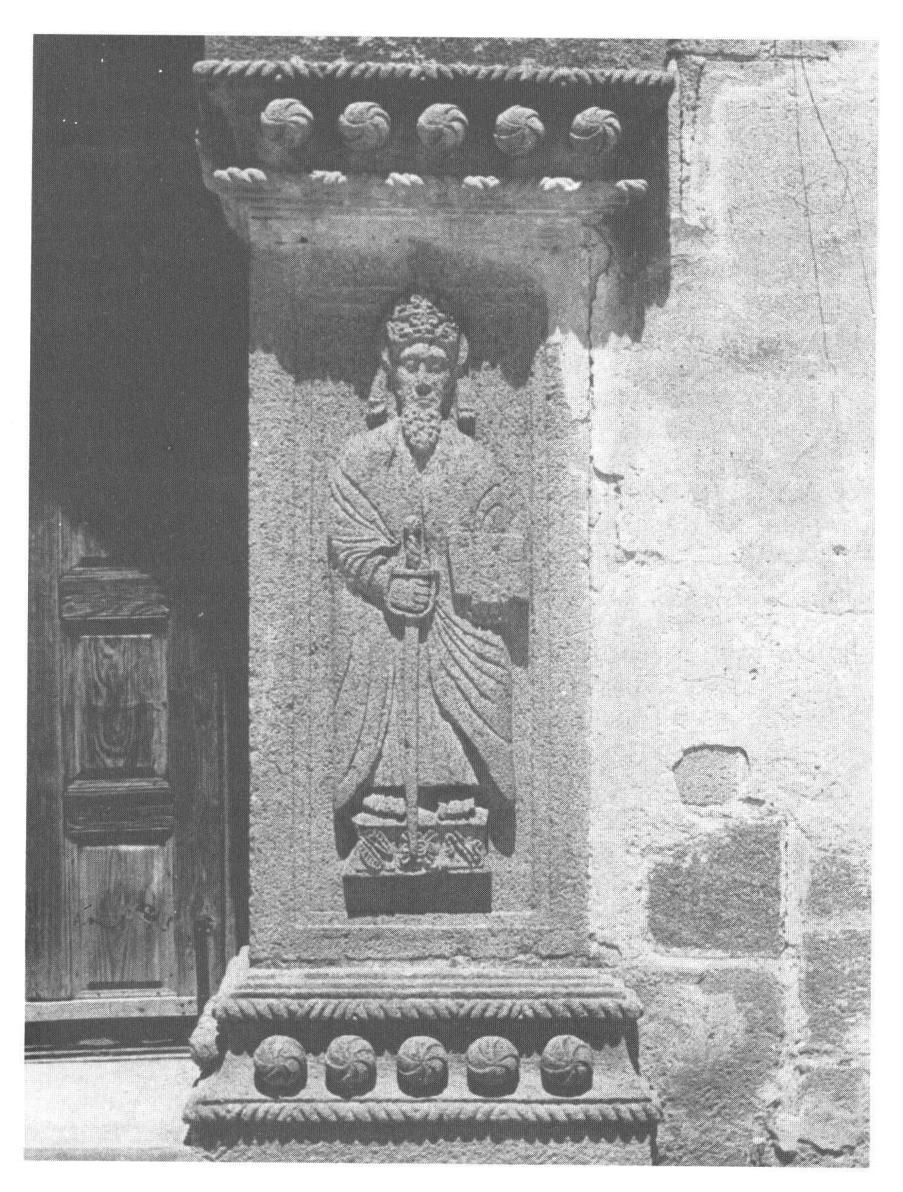


Foto 65. San Mateo Xóloc, Edo. de México. Portada. En la peana que sostiene la estatua de san Pedro se observan los símbolos del Ílhuitl, la "flor" del Nahui Ollin y el técpatl.

cosa podemos estar seguros, y es que quien trabajó en esta fachada fue un escultor distinto, con mayor conocimiento de su oficio. En ella se ha logrado un trabajo depurado; es difícil percibir errores en las esculturas en bulto redondo, especialmente en las figuras de los apóstoles Pedro (foto 61) y Pablo (foto 62). Los rostros son de excelente calidad, al igual que las vestiduras; quizá las manos tengan los detalles menos acabados, pero ¿corresponden estos rasgos a los de un escultor europeo?

Un examen cuidadoso muestra que, a pesar de cierto parentesco con las esculturas de Acolman, los maestros de Yuriria (foto 63) y Metztitlán (foto 64) fueron distintos. Incluso considero posible que hayan sido tres o más escultores los que intervinieron, por lo menos en el convento guanajuatense, por ser el más ornado, además de los ayudantes pertinentes en cada monasterio. El parecido entre estos apóstoles es notable, incluso en el tallado de la cantera; sin embargo, el grabado que sirvió de modelo varió ligeramente en cada una de las portadas de la tríada, hecho que se percibe al observar la posición del libro y los pliegues de las vestiduras. En el trabajo de las manos de los apóstoles de Metztitlán y Yuriria hay grandes semejanzas, pero no alcanzan la calidad conseguida en Acolman.

La mano derecha del san Pablo de Yuriria (foto 63) y de Metztitlán (foto 64) tiene una solución muy pobre: en la del primero parece inclusive un pedazo plano de madera y en el segundo los primeros dos dedos dan la impresión de ser ligeramente cóncavos, pero el resto de la figura es de buena calidad y la talla de la espada llama la atención por su gran tamaño, en comparación con la que lleva el san Pablo de Acolman. Desentona un poco, por su menor calidad, la figura de san Agustín, que está en la parte superior de la obra de Yuriria. La representación correcta de las manos, esculpidas o pintadas, distingue al hombre que domina el oficio, ya que es la parte del cuerpo más difícil de reproducir. Vale la pena comparar estas obras con una escultura del apóstol san Pablo conservada en el templo de origen franciscano del pueblo de San Mateo Xóloc, Edo. de México (foto 65), y con la escultura del mismo santo de la portada lateral de Huaquechula, Puebla (foto 66). Las diferencias entre lo franciscano y lo agustino son palpables, pero esto no nos autoriza a pensar que Metztitlán y Yuriria fueron obra de espa-

ñoles y que, por sus características, Xóloc y Huaquechula forzosamente tienen que ser de indígenas. Mas no todas las obras agustinas tienen los rasgos de las cinco reseñadas. Hay muchas más, en Hidalgo, Edo. de México y Michoacán, que participan de la talla de lo franciscano, como por ejemplo la fachada del convento de Molango (foto 67).

Por otra parte, en la portada de Yuriria (foto 57) también hallamos esculpidos, con menor calidad, algunos motivos relativamente extraños, como son los dos indígenas con carcaj y flechas y los dos escudos que coronan la fachada, uno con el motivo del águila sobre el nopal más otros objetos de corte prehispánico y otro con una figura confusa e inconclusa.

Dado el desarrollo histórico de la evangelización de la Nueva España y la incorporación del indígena a la cultura española, no parece que haya habido una escuela donde se enseñase la técnica del arte "a la europea". Es cierto que tanto Basalenque como Escobar[12] refieren que Tiripitío fue la cuna de muchos artistas que se desperdigaron por todo el territorio agustino para encargarse de las obras arquitectónicas y escultóricas de la orden. Pero, ¿coincidió esto con la realidad? No se sabe si, en rigor de verdad, hubo un entrenamiento tan riguroso y maestros que enseñasen a los indios a alcanzar la perfección que se advierte en estas cinco obras de la escultura agustina. ¿Llegó la exigencia de los frailes a tal punto que sus feligreses esculpiesen tan "perfectamente" como lo atestiguan las obras? Si así hubiese sido, también cambiarían varias de las concepciones sostenidas hasta el presente. Quizá los agustinos contrataron escultores europeos para los trabajos de Acolman, Metztitlán, Yuriria, Ixmiquilpan y Actopan, con todo el costo que ello significó. Dejemos esta tarea pendiente para que la paternidad sea resuelta, obviamente, por medio de documentos y de una investigación profunda en los archivos mexicanos y extranjeros; de otra manera bordaremos en el vacío. Mientras no poseamos los documentos que comprueben de modo irrefutable la intervención tanto de la mano in-

[12] Basalenque, *Historia de la provincia*, p. 88. M. Escobar, *Americana Thebaida*, pp. 170 y ss.

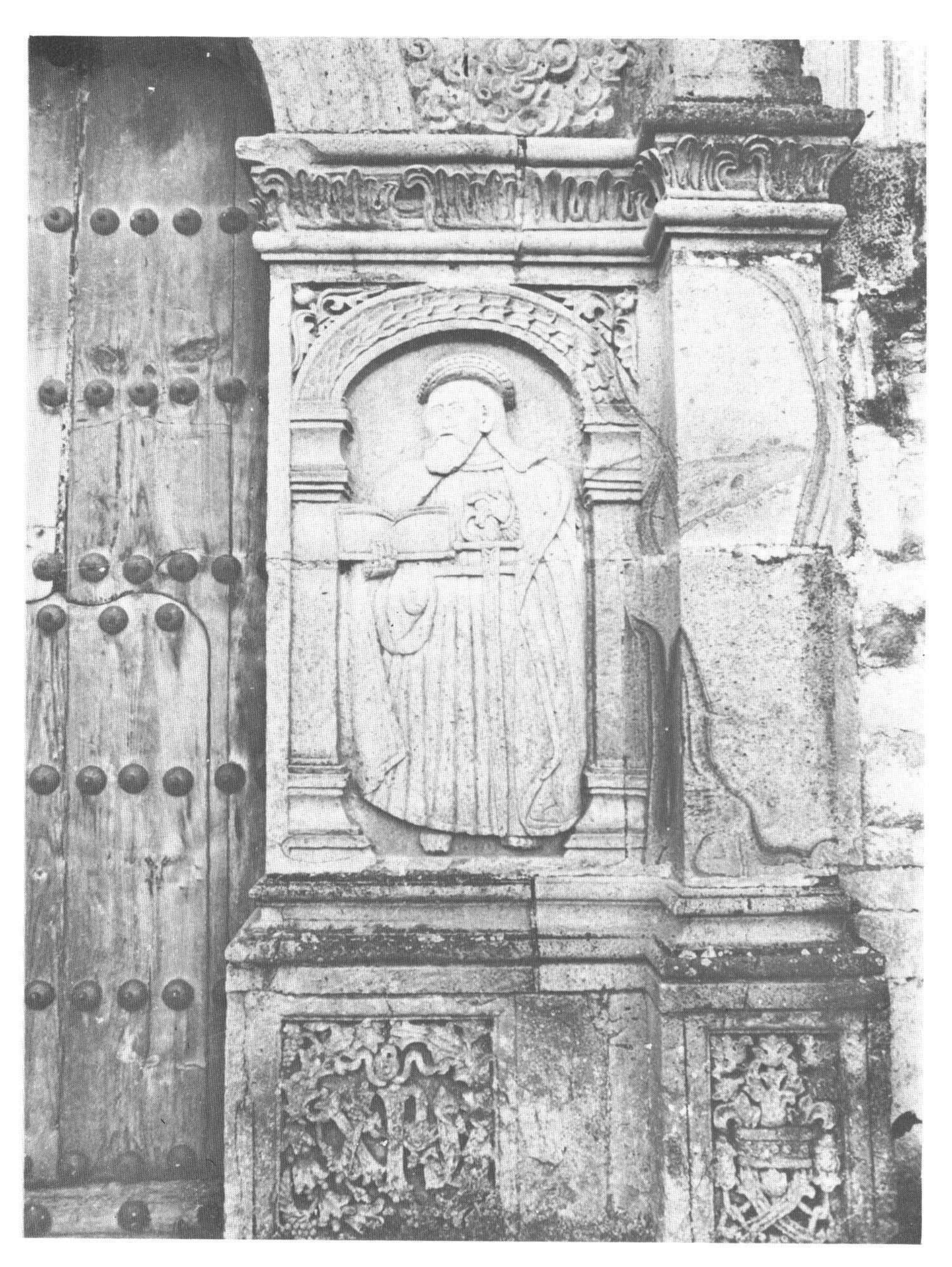


Foto 66. Huaquechula, Puebla. Portada lateral: estatua de san Pablo.



Foto 67. Molango, Hidalgo. Detalle de la portada del convento agustino. Véase a lo largo del arco y de las semicolumnas, la presencia de un diseño en forma de S alargada que pudiera ser una reminiscencia del *xonecuilli* prehispánico.

dia como la del europeo en el arte, habremos de conformarnos con estas evidencias indirectas.

Ya el aliento de estos principiantes y el entusiasmo de los misioneros permitirían perdonar la "barbarie" de estas obras. Debemos comprender también la amplitud de miras de los evangelizadores, evidente en el hecho de que no se preocupaban ni escandalizaban porque las obras no saliesen "bonitas". Buscaban la perfección del alma, mucho más importante y trascendente que la "belleza" de cualquier actividad o manifestación plástica. Si a esto agregamos el concepto que los misioneros tenían de la belleza, de tipo netamente moral, estaremos también a un paso de comprender el porqué de estas obras y la actividad artística de los indios. Como sería prolijo enumerar los ejemplos que los aprendices ejecutaron en algunos edificios, nos concretamos a referir unos cuantos casos y el resto queda incluido en el cuadro III.

IX. REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS

> Los pecados de la idolatría y los ritos idolátricos, supersticiones idolátricas y agüeros, y abusiones idolátricas, no son aún perdidos del todo. Para predicar en contra de estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos; y dicen algunos, excusándolos, que son boberías y niñerías, por ignorar la raíz de donde salen que es pura idolatría, y los confesores ni se las preguntan ni piensan que hay tal cosa, ni saben lenguaje para se las preguntar, ni aun lo entenderán aunque se lo digan.
>
> Fray Bernardino de Sahagún
> *Historia general de las cosas de Nueva España*

> Where, then is the Indian work? Perhaps Indian work may be identified, either in the first half of the century, or in the mural paintings that cover the walls of so many conventos. Unfortunately, no stylistic tests have been devised for factoring out European and Indian hands. But the problem of identifying Indian work remains difficult.
>
> George Kubler
> *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*

Pese a la importancia que tienen ciertos motivos de la iconografía prehispánica para nuestro arte del siglo XVI, no habían recibido la atención de un estudio detenido. Este descuido u olvido se explica por las dificultades que entraña, puesto que no todos los signos y símbolos son tan ostensibles como los

espejos de obsidiana de algunas cruces atriales, como la del convento franciscano de Tajimaroa, hoy Ciudad Hidalgo, en Michoacán, o las vírgulas de la palabra que aparecen en la boca de algunos personajes y de algunos animales, como se examinará páginas adelante.

Incluso hay autores que, sin fundamento alguno,[1] niegan la presencia de estos motivos en la decoración de templos y conventos del primer siglo de vida novohispano. Pero antes de negarlos es necesario un examen de las fuentes en que se originan para poder reconocerlos; es decir, hay que recurrir a los códices, a la cerámica y a la escultura para familiarizarse con las formas de expresión indígena precortesiana, pues de otra manera se expone uno a pasarlas por alto o a confundirlas con motivos de origen europeo.

Por desgracia, también es muy poco lo que se ha investigado en el campo de la iconografía prehispánica; de allí que aplicar lo poco que se conoce al estudio del arte indocristiano haga más difícil la tarea, puesto que en muchos casos los diseños europeos son semejantes. Pero este mismo hecho se prestó para que el indígena utilizara lo europeo con el fin de expresar su propio pensamiento sin temor a ser descubierto, ya que, como es sabido, todas las manifestaciones plásticas prehispánicas fueron intensamente combatidas por los misioneros. Pero un diseño que para los frailes era puramente decorativo podía encerrar un concepto religioso para el indígena, y esto condujo al sincretismo religioso: así, tanto el fraile como el indígena quedaban satisfechos.

Ante el hallazgo de un buen número de formas decorativas que poseen cierto parecido –en ocasiones extraordinario– con la glífica prehispánica, consideramos que su estudio es importante no sólo porque nos permite conocer mejor el arte hecho por manos indígenas, sino porque constituye una prueba más de su intervención y quizás ayude a establecer un fechamiento correcto de algunas obras, al correlacionar algunos de estos hallazgos con otros hechos.

Pese a la extrema vigilancia ejercida por los frailes y al esfuerzo por cristianizarlos, no fue posible desterrar de la con-

[1] Gasparini, *América, barroco y arquitectura*, p. 26.

ciencia indígena aquellos conceptos tan largamente sostenidos, ni impedir su manifestación plástica en determinadas ocasiones. Aun cuando las escuelas prehispánicas desaparecieron en todo el territorio con la Conquista, los frutos que habían creado no podían desaparecer tan pronto, como en ocasiones se piensa. Lo sorprendente es que en las obras del arte indocristiano no sean más numerosas, pero esto puede deberse tanto a nuestro desconocimiento de los signos y sus variaciones, en ocasiones sutiles, como al hecho de que no hayamos buscado en todos y cada uno de los edificios del siglo XVI, y, por último, al control que ejercieron los frailes cuando llegaron a enterarse del contenido cifrado en las producciones indígenas.

Por otra parte, el caso de la Nueva España no es el único en la historia del arte. El arte cristiano, desde sus inicios en las catacumbas romanas y a lo largo de sus primeros tres siglos de vida, constituye el ejemplo más palpable de la inclusión de temas y motivos que pertenecían a una iconografía ajena al arte cristiano que estaba en proceso de elaboración a partir del siglo I d.C. Se comprende que así haya sido, puesto que los primitivos cristianos carecieron de formas artísticas propias para expresar los diversos conceptos de una religión que apenas empezaba a extenderse. A falta de representaciones propias, hubo que echar mano de las ya consagradas en el arte y la religión de otros pueblos, dándoles un concepto diferente. Del mismo modo, la conversión de artistas "paganos" influyó en la creación de un caudal expresivo que se fue enriqueciendo con el tiempo, pero sin dejar por ello de recibir el influjo de signos y símbolos extranjeros que se adaptaban cabalmente a lo que los cristianos occidentales y orientales deseaban comunicar. Bastará con señalar algunos ejemplos acerca de este tema.

La decoración de la bóveda del mausoleo de santa Constanza, en la ciudad de Roma, que pertenece a la primera mitad del siglo IV, más bien parece de un edificio pagano que de uno cristiano. A Cristo se lo representó con frecuencia con la figura de Orfeo, o con la del Hermes Crióforo. En las catacumbas de la Vía Latina, descubiertas en 1955, aparecen tres de los doce trabajos de Hércules que corresponden a la muerte del gigante Anteo, la destrucción de la Hidra y a la presencia del héroe en

el jardín de las Hespérides. Se ignora todavía si poseen algún significado cristiano. Los amorcillos, las guirnaldas, los grutescos y otros motivos decorativos del arte grecolatino formaron, desde entonces, parte importante de la decoración del templo cristiano. Más aún: algunos de los temas representados en las catacumbas no son creaciones clásicas, sino de un origen todavía más lejano. El mito de Hércules recuerda la epopeya de Gilgamesh, personaje mesopotámico milenario. Es muy común, tanto en Europa como en la Nueva España, la escena nacida en la región mesopotámica, donde una guirnalda es sostenida por dos personajes alados que, en el mundo cristiano, son sustituidos por ángeles. Este tema lo hallamos también en algunos conventos mexicanos como en Yecapixtla, Morelos; y Alfajayucan y Atotonilco el Grande, Hidalgo, por ejemplo. En Huejotzingo, Puebla, y en Ixmiquilpan, Hidalgo, en el centro de la guirnalda (foto 68) se han representado los emblemas de la misa de San Gregorio y uno de los personajes, quizás Judas, lleva la vírgula en la boca como símbolo prehispánico de la palabra. En la capilla abierta de Apasco, Edo. de México, se esculpió sostenido por los ángeles, el escudo franciscano con las cinco llagas.

Desde Sumeria, a través de Grecia, Roma, Persia, Bizancio y el arte medieval; por las peregrinaciones, el intercambio comercial, las cruzadas y otros movimientos sociales, se propició el trueque de toda clase de formas decorativas e iconográficas que desde Oriente invadieron la Europa occidental, para llegar hasta nosotros a través de España.

Del mismo modo, el artista indígena que trabajó para los frailes en los conventos tenía que recurrir, consciente o inconscientemente, a las formas que había realizado en su propio arte, en especial el de origen mexica, que en el momento de la Conquista se hallaba en pleno desarrollo, y, aun cuando su sistema de vida y sus instituciones quedaron destrozados, no por ello el hombre iba a dejar de pensar y vivir. Si no pudo generar mayor número de ejemplos se debió a la vigilancia a que estuvo sometido y a las denuncias de los jóvenes educados en los conventos. Con todo, en nuestra búsqueda original (1978) de la glífica indígena de tipo prehispánico hallamos 130 motivos en el examen de 166 edificios del siglo XVI, sin tomar en cuenta las repeticiones de un signo en un mismo edificio (hoy ya son más

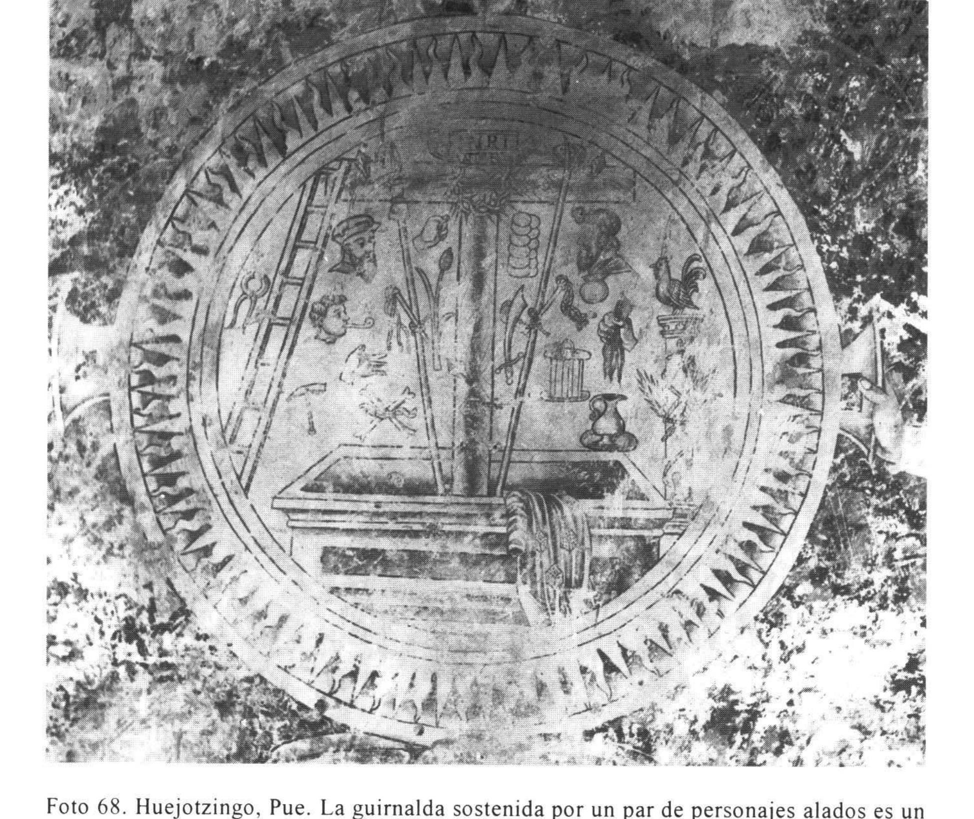


Foto 68. Huejotzingo, Pue. La guirnalda sostenida por un par de personajes alados es un diseño de estirpe mesopotámica con antigüedad de unos 2000 a.C., que forma parte del arte cristiano de los primeros tiempos. Desde la Edad Media, en su interior se representan los emblemas de la Pasión de Cristo. Se puede observar que el personaje de la izquierda lleva una vírgula en la boca como símbolo prehispánico de la palabra. La caña con que azotaron a Cristo tiene aquí los rasgos de la planta del tule, también de origen indígena.

de 170 los motivos observados en la escultura, en tanto que en la pintura no han aumentado).

¿Hasta qué grado revelan estos símbolos y signos el pensamiento indígena? Resulta difícil decirlo puesto que no existe un solo documento que pudiera atestiguar lo que el indígena quiso decir al incluir un glifo o la escultura de una deidad en los edificios cristianos. Sabemos, porque nos lo dice Motolinía, que en muchas ocasiones los indios ocultaban algunos ídolos en los basamentos de las cruces y de los altares, los cuales, como es natural, una vez descubiertos eran destruidos. Pero los frailes no tuvieron –al igual que nosotros– los conocimientos suficientes para saber qué representaban los signos ni cuáles eran sus diseños y así el indio lograba disfrazar lo que tenía en mente. Es factible que algunas manifestaciones plásticas hayan sido destruidas por los misioneros una vez que se percataron de su índole. De cualquier manera, el estudio que hemos realizado apenas abre las puertas de un mundo todavía ignorado, de modo que podríamos decir, con el padre Ángel María Garibay: "de los restos errantes de aquella poesía [escultura] recogemos aquí fragmentos, cual conchas que quedaron abandonadas por las olas del tiempo en la playa de la historia".[2]

Es pertinente efectuar una precisión fundamental: el mayor número de signos y símbolos hallados corresponde al trabajo de los escultores y son, desde luego, los de mayor significación conceptual. Este hecho recalca la importancia que tuvieron los artistas indígenas en la escultura del siglo XVI, porque nadie mejor que ellos poseía la capacidad suficiente para hacerse cargo de las obras conventuales que hacían falta a los evangelizadores franciscanos, dominicos y agustinos. Por el contrario, el número de motivos con influjo prehispánico ejecutados por los pintores es muy reducido y, fuera de unos cuantos casos, la significación conceptual también parece ser menor en algunos casos, si exceptuamos las varias águilas pintadas en algunos conventos aunque, en rigor de verdad, no sabríamos a quién atribuirlas: a pintores adultos o a jóvenes que no resistieron la tentación de plasmar un motivo muy importante para el pensa-

[2] Garibay, *Épica náhuatl*, p. 10.

miento indígena. Sin embargo, los "muchachos grandecillos" educados por los frailes, una vez que éstos les quitaron los barruntos contaminantes de la religión prehispánica al convertirlos a la religión cristiana, se hicieron cargo de las obras de la pintura conventual mexicana del siglo XVI.[3] La falta de documentos impide llegar a conclusiones más cercanas a lo que ocurrió hace más de cuatro siglos. Tampoco se puede desechar la posibilidad de que algunos pintores-sacerdotes adultos hayan intervenido ocasionalmente en dichas obras. No es fácil separar los signos y símbolos prehispánicos de los escultores y de los pintores, porque en ocasiones ocurren ambas manifestaciones en un mismo edificio.

Debido a la relativa libertad de que disfrutaron los artistas indígenas, es posible que algún adulto ayudara en la factura de alguno de los murales en que se muestra la reminiscencia indígena, como en Culhuacán, Yautepec, Tlaquiltenango, Cuauhtinchan, Tepeapulco y Huejotzingo, por ejemplo. Pero el caso de Ixmiquilpan es singular, porque las imágenes de lo ancestral pintadas y esculpidas hacen pensar que ambos artistas tuvieron que haber sido coordinados por el fraile o los frailes que dirigieron las obras de este monasterio tan importante. Por otra parte, las reminiscencias prehispánicas de los escultores en este monasterio se concretan a los dos escudos de la portada, en los que se reproducen, con ciertas modificaciones, los motivos pintados en los lados del sotocoro. Hasta donde sabemos, éste es casi el único edificio donde la labor escultórica es muy escasa en comparación con la de los pintores. El otro convento en que ocurre algo semejante es el de Malinalco, México. Según el estudio de Jeanette F. Peterson, entre la abrumadora superficie pintada, aparecen diversos animales de la tierra, pero hay otros que poseen significado simbólico, como las lagartijas y serpientes, por ejemplo, así como el águila-pelícano y la guirnal-

[3] Considero que Jeanette F. Peterson, en su libro *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, no supo interpretar el valor de mi estudio en torno a la glífica de tipo precolombino manifestada en la escultura, sobre todo cuando hago la distinción clara entre los rasgos prehispánicos esculpidos, que son muchos, en contraste con los pintados, que son escasos. Véase su página 8 y la nota 11. Por otra parte, su trabajo es un estudio muy valioso en torno a las pinturas del convento de Malinalco.

da en espiral que envuelve el conjunto que mencionaremos posteriormente. En cambio, el escultor se concretó a marcar el topónimo del sitio, en el friso de la portería, con la sencilla figura del *malinalli*. Pero estos dos son casos concretos, y no se puede juzgar todo el siglo XVI con las excepciones.

La abundancia escultórica con símbolos sólo puede explicarse por la intervención directa de artistas indígenas con experiencia en el manejo de los signos y símbolos, y en su ejecución en las obras del arte prehispánico, porque como sacerdotes conocían su representación y su significado. De esta manera se justifican las manifestaciones del mundo indígena en la escultura indocristiana, aunque hasta el momento no sean tan numerosas como cabría esperar. En varios casos coinciden las representaciones simbólicas de escultores y pintores y, por ello, no haremos separación alguna, pero indicaremos cuándo se trata de uno u otro artistas.

En el muro norte del refectorio del convento agustino de Metztitlán, Hidalgo, se conserva un mural con el tema de la Tebaida. En el centro tiene una figura bastante maltratada de Cristo crucificado y bajo su brazo derecho aparece un cacto del que se desprende un chorro de líquido trabajado a la manera prehispánica, es decir con las gotas de agua en el extremo (foto 69, figura 1); al pie de la cruz se encuentra una serpiente de cascabel (*cóatl*) y un conejo (*tochtli*, en náhuatl). En el mismo edificio la figura de la luna se repite por todas partes; quizás se la ha utilizado como topónimo del lugar, puesto que *Metztli* quiere decir luna y *tlán* indica lugar, en lengua náhuatl.

En el también convento agustino de Malinalco hay una representación muy perdida del "águila", circundada por una guirnalda formada por una doble guía enredada en espiral, todo lo cual no es sino la representación del Malinalli, en forma de dos corrientes torcidas que, según la opinión de Alfredo López Austin,[4] representan dos medios de comunicación: una, la que sube, es el aire, la muerte, el tigre, lo húmedo, la noche, lo frío, la oscuridad; en tanto que la otra, que baja, representa la luz, el cielo, el águila, el padre, el fuego, y su recorrido no es vertical

[4] Comunicación personal.

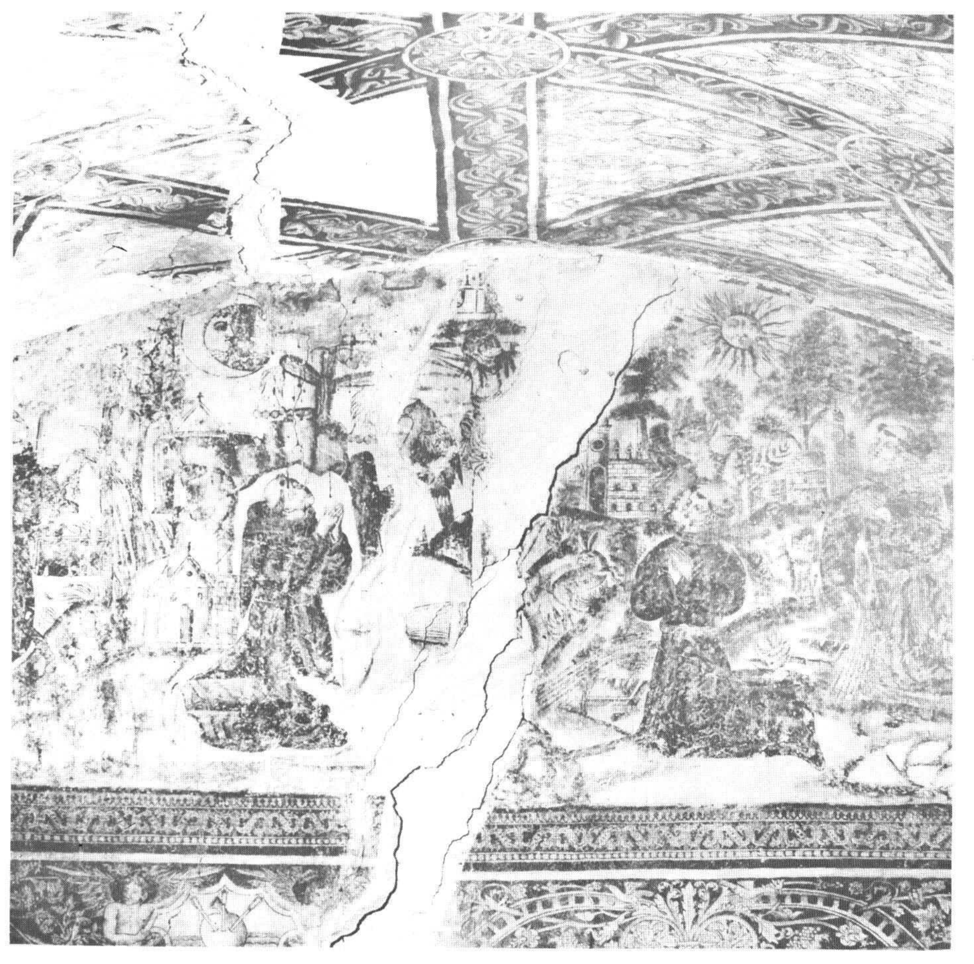


Foto 69. Metztitlán, Hgo. Detalle del mural de la Tebaida en el refectorio del convento agustino. Nótese el chorro de agua [sangre] con las burbujas en el brazo del cacto. Al pie de la cruz hay una serpiente muy pequeña (*cóatl*) y un conejo (*tochtli*).

sino torcido; ambos caminos pasan por el centro del *chalchíhuitl* en la flor de cuatro pétalos, o sea por el ombligo; son comunicación entre el cielo y el infierno o la tierra. Aun cuando se trata indudablemente de una figura de águila, ésta ha sido tratada como si fuera pelícano, pues a sus pies aparecen unas imágenes que dan la idea de los polluelos que el pelícano alimenta con su sangre, de la misma manera que Cristo ofreció su sangre para salvar al hombre.[5]

La vírgula, como elemento indicador de la palabra o el canto, según sea menos o más elaborada, es un motivo común en códices, cerámica, escultura y pintura del periodo prehispánico desde la época teotihuacana, pero aparece también en la pintura y escultura del siglo XVI. Aunque la estudiaremos adelante, tenemos un ejemplo de ella en uno de los medallones del claustro bajo de Huejotzingo, Puebla, con los emblemas de la Pasión de Cristo; ahí, uno de los personajes, quizás Judas, lleva una pequeña vírgula (foto 68). En cambio, en los murales del templo conventual de Ixmiquilpan, Hidalgo, se encuentran las vírgulas más elaboradas de todo el arte del siglo XVI, donde, incluso, tienen ya el aspecto renacentista por los roleos que las forman (foto 70, véase Apéndice). En otras ocasiones, de la boca de algún personaje, en lugar de la vírgula se desprende una filacteria como ocurre en el mural con el tema de la Tebaida en la pieza anterior al claustro del convento de Actopan, Hidalgo (foto 71). Tenemos otros ejemplos producidos por escultores, como en el ángel de la Anunciación empotrado a un lado de la entrada del convento franciscano de la ciudad de Tlaxcala (foto 72). Vírgulas más sencillas se encuentran esculpidas en el medallón con el símbolo del águila de San Juan en la capilla posa sudeste del convento de Calpan, Puebla (foto 73), y también el león, símbolo de San Marcos, lleva su vírgula en esta misma posa.

El empleo del papel de amate, hecho de la corteza de diversos árboles y fabricado exclusivamente por los indios es otra prueba más que podemos aducir respecto a la intervención del pintor nativo, y el ejemplo más importante de él se halla en las

[5] Peterson, *The Paradise Garden*, pp. 8, 160-162.



Foto 71. Actopan, Hgo. Vírgula "filacteria" en el mural de la Tebaida, pintura en la sala que se encuentra antes del claustro del convento agustino.



Foto 72. Tlaxcala, Tlax. Vírgula "filacteria" en la boca del ángel de la Anunciacion. Exterior del convento franciscano.



Foto 73. Calpan, Pue. Capilla posa. El águila como símbolo del apóstol san Juan con vírgulas en el pico. Los mismos signos aparecen en el león de san Marcos.



Foto 74. Tlaquiltenango, Mor. Restos del *Códice Mauricio de la Arena* en el lado sur del claustro. Existen otras hojas procedentes del convento conservadas en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, en tanto que varias más se encuentran en un Museo de la Ciudad de Nueva York, EUA.

pinturas de Tecamachalco, creadas por el pintor indígena Juan Gersón en 1562, y que dimos a conocer en 1964.[6] Podemos también atribuir a los indígenas el retrato de fray Domingo de Betanzos, que estuvo en el convento dominico de Tepetlaoztoc, México, y de donde, al parecer, fue sustraído hace tiempo. De su presencia dio noticia George Kubler.[7] El papel de amate también fue utilizado para pintar unos medallones con la imagen de la Virgen con el Niño, en el claustro de Ixmiquilpan, Hidalgo, como lo publicamos en 1970.[8] El *Códice Mauricio de la Arena*, del que existen fragmentos muy pequeños pegados en los muros del claustro en el convento de Tlaquiltenango, Morelos, según nuestros propios análisis, también se elaboró en papel de amate y contiene notaciones numéricas a la manera prehispánica (foto 74). Otras hojas se conservan en la Biblioteca Eusebio Dávalos Hurtado del Museo Nacional de Antropología, y varias más en una institución de la ciudad de Nueva York.

El uso de la lengua náhuatl en nombres e inscripciones es otro ejemplo de la intervención del indio en el arte del siglo XVI, aun cuando no posea la importancia conceptual de otros signos. Leyendas en este idioma las hallamos en el claustro alto del convento de Atlatlauhcan, Morelos; ellas indican que en el mes de septiembre de 1576 se hicieron algunas pinturas. En una celda del también convento agustino de Totolapan, muy cercano al anterior, se conservan unos medallones con inscripciones en latín y en náhuatl (fotos 75 y 76). Su factura parecería denotar la mano de un fraile; sin embargo, creo que a él sólo se debió la leyenda en latín y un artista indígena se encargó de pasar el diseño al muro, ya que, como dice Motolinía, eran excelentes copistas y escribanos "que hacían cosas muy de verse" y llegaron a conocer el latín a la perfección, al menos los que se educaron con los franciscanos en Tlatelolco y en San José de los Naturales. En el convento agustino de Atlatlauhcan, Morelos, hay una leyenda pintada que dice "*mil (huitl).*

[6] Camelo, Gurría y Reyes-Valerio, *Juan Gersón. Tlacuilo de Tecamachalco*, pp. 37-130.

[7] Kubler, *Mexican Architecture*, t. II, p. 430.

[8] Reyes-Valerio, "Los tlacuilos y tlacuicuic de Itzmiquilpan", en *Boletín INAH*, núm. 42, 1970, p. 9.



Fotos 75. Totolapan, Mor. Medallones pintados en una celda del convento agustino con las siguientes leyendas en náhuatl y latín: Sancta Maria… Maximopaquiltitla [Santa María, alégrate]. Totatzin. Ilhvicac Timoyetztica macenqvizcayecte [Nuestro Venerable Padre que está en el cielo, que sea totalmente alabado]. Traducciones de Alfredo López Austin.



Foto 76. Totolapan, Mor. Medallón con la leyenda en latín: Sagita veras tu dñe. cor meum charitate tva. [Habías atravesado, Tu, Señor, mi corazón con tu caridad.] Traducción de Carlos Chanfón.

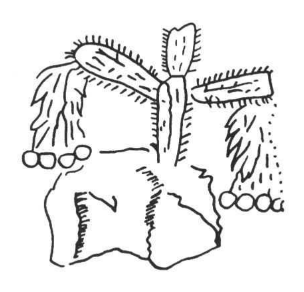


Figura 1. Metztitlán, Hgo. Refectorio.

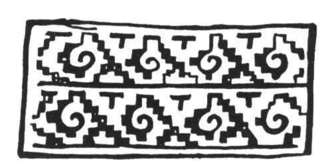


Figura 2. Sello prehispánico mexica.

mani metztli sete.bre de. (qui)nientus i seteta in seis años 1576" *(el día. mes septiembre de [mil] quinientos seteta y seis 1576 años)*. Los escultores también emplearon la lengua náhuatl para atestiguar su presencia en diversas obras, como por ejemplo en las lápidas de la tapia conventual de Huaquechula, donde aparecen nombres de pueblos y de artistas, así como algún diseño sencillo. En la portada del alejado templo de Coxcatlán, en el extremo sur del estado de Puebla, hay una larga leyenda escrita en náhuatl; y no olvidemos la que posee la pila bautismal de Zinacantepec, Edo. de México (foto 34), de la cual dimos noticia anteriormente.[9] Nombres en náhuatl los hay asimismo en la tapia del convento de Tultitlán, pero nos parece más interesante mencionar los diversos diseños de escudos, cruces, pájaros y otros motivos de procedencia indígena (fotos 77 y 128).

En el convento agustino de Culhuacán, en los aledaños de la Ciudad de México, algunas de las celdas poseen un elemento de corte prehispánico, ya señalado por George Kubler en 1948.[10] Está formado por una greca escalonada –común en los códices, cerámica, pintura y raramente en la escultura precortesiana– que posiblemente representa el jeroglífico del lugar, formado por un cerro con la punta torcida, pero también pudiera tratarse de una figuración del *xicalcoliuhqui*, motivo tan frecuente en el arte prehispánico (foto 78, figura 2). Acompaña a este glifo otra figura que guarda estrecha semejanza con una de las repre-

[9] *Ibidem*, "La pila bautismal de Zinacantepec", en *Boletín INAH*, núm. 31, 1970, p. 24.

[10] Kubler, *Mexican Architecture*, t. II, p. 369.

sentaciones del símbolo del Quinto Sol, o *Nahui Ollin* = 4.Movimiento, signo del cual hablaremos más adelante, al tratar de los escultores. Su aspecto es el de una flor de cuatro pétalos y su presencia es bastante sospechosa, pues Culhuacán está precisamente en las faldas del Cerro de la Estrella, en cuya cumbre los mexica celebraban la ceremonia del Fuego Nuevo en honor del Quinto Sol, cada ciclo de cincuenta y dos años hasta ser interrumpidos por la llegada de los españoles (foto 79, figura 3). Obsérvese la posición del ojo apegada a la ley de la frontalidad en la figura humana o ángel que aparece junto a este signo.

En uno de los murales de una de las celdas del claustro alto del convento dominico de Tetela del Volcán, Morelos, hay una escena que Carlos Martínez Marín[11] ha llamado "el mural del milagro de la Virgen del Rosario", al cual califica de "extraño y distinto del resto de las pinturas de Tetela. Extraño por el tema y por las figuras que allí aparecen y distinto en la composición, en el dibujo y en la ejecución general". Pues bien, en este mural hay varios motivos de procedencia netamente prehispánica, como la caja de piedra, "reminiscencia del *petlacalli* y un amoscador de labor plumaria"; pero, además, el demonio, "con cara de lobo y lengua de fuera", lleva también un penacho de corte prehispánico, como los que se ven en algunos códices, además de otros elementos que así lo testimonian (foto 80). La factura de esta obra, como lo indica Martínez Marín, muestra la mano indígena.

Entre las pinturas del convento agustino de Actopan, Hidalgo, hay un escudo que se repite varias veces en el friso de grutescos del corredor interno del lado oriente del claustro alto, y que contiene las armas de Cristo o símbolos de su Pasión; a pesar de estar semidisimulado en el centro de la corona de espinas, destaca en especial una especie de "collar" formado por varios "pétalos triangulares" dispuestos concéntricamente alrededor de un círculo trazado dentro de la corona (foto 81, figura 4). Si se observa con cuidado, este "collar" tiene gran semejanza con un glifo que, según Herman Beyer,[12] "representa la faja celeste

[11] *Tetela del Volcán*, pp. 103-105.

[12] Beyer, "Mito y simbología del México antiguo", en *El México antiguo*, t. X, p. 249.

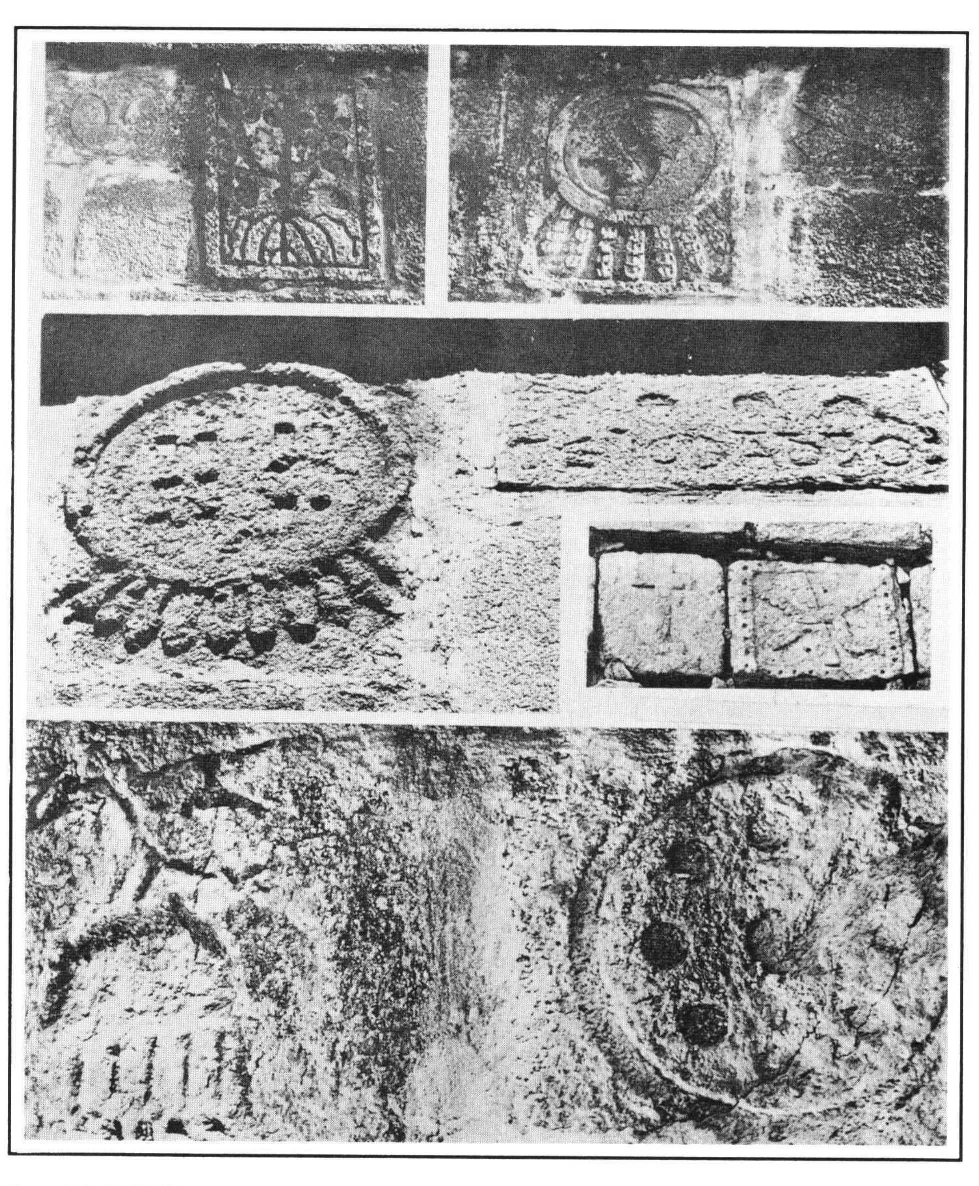


Foto 77. Tultitlán, Edo. de Méx. Relieves con diseños de tipo prehispánico y nombres de pueblos, en la tapia del convento franciscano.



Foto 78. Culhuacán, D.F. Greca escalonada, en una pintura mural del convento agustino, posiblemente represente el topónimo de Culhuacán, formado por un cerro torcido.

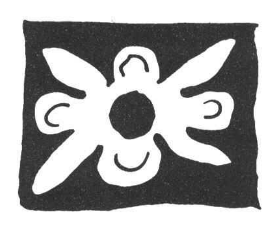


Figura 3. Culhuacán, D.F.
Pintura en una celda.

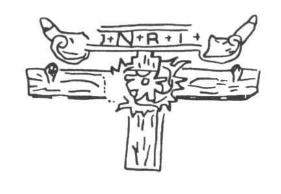


Figura 4. Actopan, Hgo.
Claustro superior.

y no le falta ni siquiera el círculo central que denota el cielo y el sol" (figuras 5 a 10). Por otro lado, las figuras de Nezahualcóyotl y Nezahualpilli en el *Códice Matritense* también tienen al lado un collar ligeramente parecido que simboliza la penitencia del ayuno (figuras 11 y 12).

Al echar mano los misioneros de quienes podían ayudarles en la construcción y decoración escultórica de los templos y conventos, no podían prever lo que ocurriría en la factura de las nuevas imágenes. Sólo más tarde, y gracias a las denuncias de los jóvenes y quizás de algún viejo que se había convencido, empezaron los frailes a descubrir que en el basamento de las cruces y de los altares algún indio sacerdote había escondido diversos ídolos a los que rendían adoración casi frente a los religiosos. Estos hechos los volvieron cautelosos y empezaron a cuidar más la obra que salía de las manos indígenas, y es posible, incluso, que hayan destruido otras figuras que estaban a la vista. Pero los frailes no conocían las múltiples expresiones de la iconografía prehispánica, por lo cual escaparon ciertos glifos sutilmente escondidos entre los motivos decorativos europeos.

Uno de los diseños más importantes por su significado "teológico" fue el águila representada tanto por pintores como escultores en el arte indocristiano. Su frecuente representación se debe a la importancia simbolicorreligiosa de esta ave para la mente indígena, ya que simbolizaba al sol, y en particular para el pueblo azteca, además del sol representaba a Huitzilopochtli.

De acuerdo con Alfonso Caso, este símbolo se puede hallar solo o acompañado de otros elementos que alteran su significado, dependiendo de la naturaleza de los agregados. Cuando aparece sobre el nopal, con o sin serpiente, corresponde a la

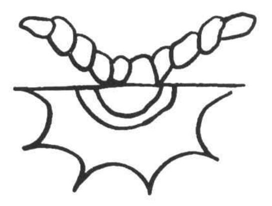


Figura 5. Diseño, según Laurette Séjourné.



Figura 6. *Códice Borgia*.

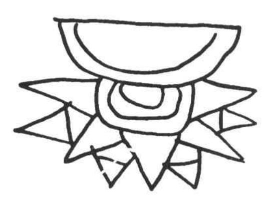


Figura 7. Diseño, según Laurette Séjourné.

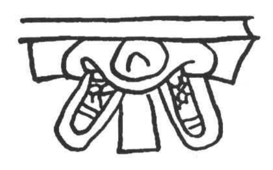


Figura 8. Diseño, según Laurette Séjourné.

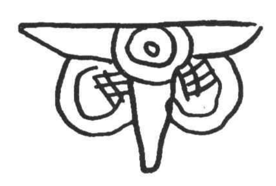


Figura 9. *Códice Vindobonensis*.



Figura 10. *Códice Borgia*.



Figura 11. Nezahualcóyotl, *Códice Matritense*.



Figura 12. Nezahualpilli. *Códice Matritense*.



Foto 79. Culhuacán, D.F. Diseño de una flor, tal vez representa el signo del *Nahui Ollin*.

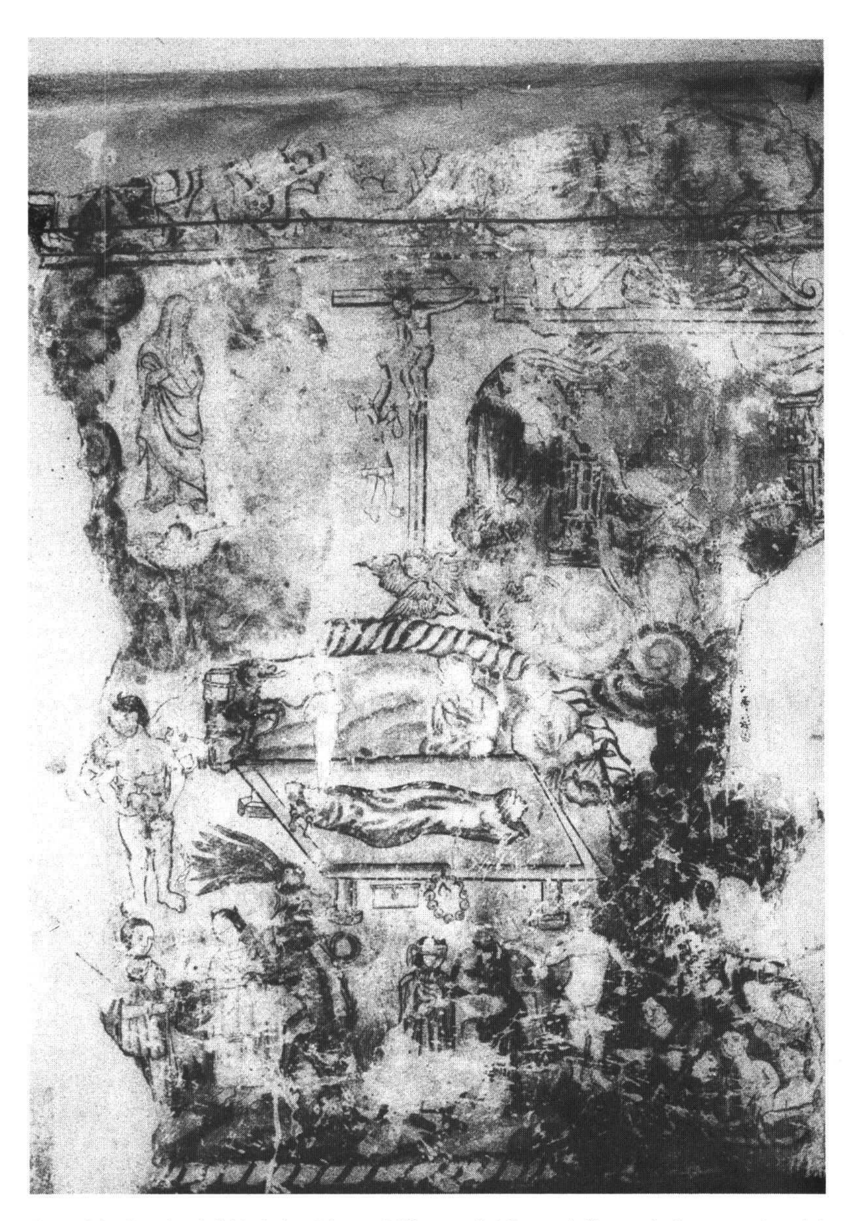


Foto 80. Tetela del Volcán, Mor. "Milagro del Rosario", en el claustro alto del convento dominico, con algunos diseños indígenas como el penacho del diablo, el collar y el *tepetlacalli*.

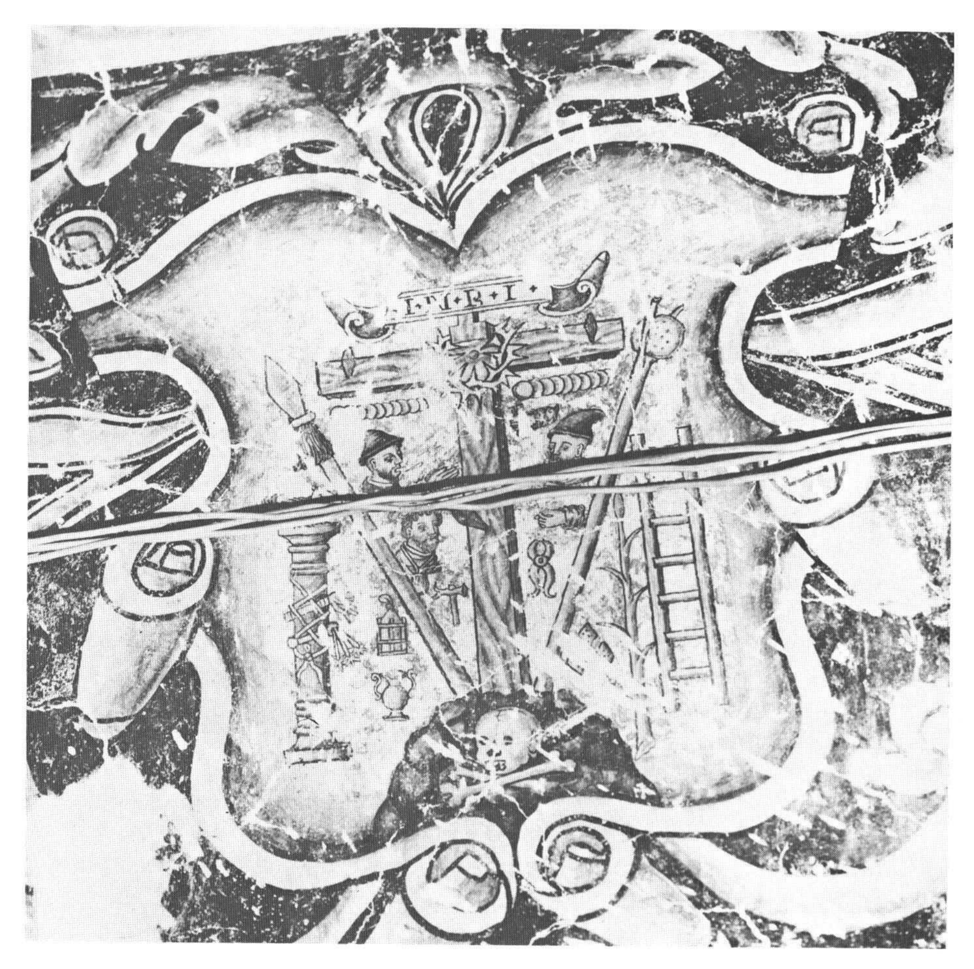


Foto 81. Actopan, Hgo. Emblemas de la Pasión, en un mural del claustro agustino. Obsérvese en el centro de la corona de espinas el diseño de un glifo sutilmente velado y formado por ángulos.

fundación de la ciudad de Tenochtitlan, integrado siempre, como dice el autor,

> por dos elementos fonéticos: la piedra, *tetl*, y el tunal o nopal, *nochtli*, que dan el nombre de la ciudad, más el águila que recuerda la leyenda de su fundación. El águila en sí es el símbolo del Sol, el sol mismo. El nopal es el árbol del sacrificio y sus tunas son los corazones de las víctimas, la sangre de los hombres que han muerto para alimentar al sol, ya que sin el alimento precioso que es la sangre el astro moriría y por consiguiente el mundo. Igualmente, el águila sobre el nopal es la representación de los puntos cardinales del Occidente y del Norte.[13]

De ese modo está representada en la portada del templo de Tulpetlac, Edo. de México, en cuyo alfiz se hallan cuatro águilas con una serpiente en el pico y posadas sobre una figura estilizada del nopal y la piedra (foto 82, figura 13). En la parte inferior izquierda del alfiz de la capilla abierta de Apasco, Edo. de México, aparece el nopal, una guía florida y arriba el águila con las alas extendidas, en tanto que del otro lado está el águila bicéfala de los Habsburgo. Otro ejemplar semejante aparece en la portada del templo de Tetepango, Hidalgo.

Más complicada por los elementos que la acompañan es el águila esculpida en la parte superior izquierda de la portada del templo conventual agustino de Yuriria, Guanajuato, donde a los pies aparecen el nopal y a los lados del ave hay unas flechas o lanzas y unos motivos que tienen toda la apariencia de caracoles, más las gotas de agua (foto 83, figura 14).

Todavía más interesante y preciosa es el águila que se halla pintada en el presbiterio de la iglesia conventual de Ixmiquilpan, Hidalgo, acompañada de otros motivos de corte indígena como el penacho, el banderín, el escudo y las vírgulas; está de pie sobre un nopal asentado sobre unas rocas de las que mana el agua simbólica y crece una hierba llamada *verdolaga* o *itzmiquilitl*, en náhuatl, de donde se deriva el nombre del sitio (foto 84, véase Apéndice; figura 15).

[13] Caso, *El teocalli de la Guerra Sagrada*, pp. 54 y ss.



Figura 13. Tulpetlac, Edo. de Méx. Portada.



Figura 14. Yuriria, Gto. Portada.



Figura 15. Ixmiquilpan, Hgo. Presbiterio.

Bajo el coro y a la izquierda de este mismo templo se conservan restos de un águila, nopales, y dos tigres, cada uno con su penacho (foto 85). Frente al mural anterior, en mejor estado de conservación, se observa otra águila "discutiendo" entre dos bestias, una de las cuales corresponde a un tigre y la otra es de aspecto poco claro (foto 86, véase Apéndice). En la parte inferior del mismo mural derecho del sotocoro aparece también un escudo de corte europeo, pero con los elementos indígenas característicos constituidos por el cerro del que brota el agua, atravesado por un camino con las huellas de los pies, como símbolo del *altépetl* o ciudad. Estas mismas figuras se esculpieron en dos escudos o medallones de la fachada (foto 87, figuras 16 y 17).

La iconografía prehispánica muestra también ejemplos donde aparecen ambos animales, como en el Huéhuetl de Malinalco (figura 18) y en el *Códice Nuttall* (figura 19). El tema indudablemente es de ascendencia precolombina, y prueba de ello la tenemos en una lápida conservada en la sala mexica del Museo Nacional de Antropología: en ella aparecen águila y tigre en animada plática o discusión, como lo atestiguan las vírgulas trazadas entre los dos animales (foto 88).

Más complicados son los diseños de otras águilas. De acuerdo con la leyenda de la creación, antes de la época actual hubo



Figura 16. Ixmiquilpan, Hgo. Portada.



Figura 17. Ixmiquilpan, Hgo. Portada.



Figura 18. Huéhuetl de Malinalco, Edo. de Méx.

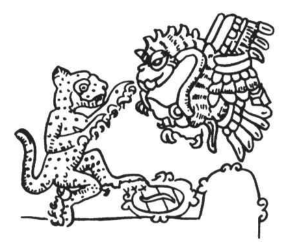


Figura 19. *Códice Nuttall.*

otras cuatro eras en las que el mundo y el hombre fueron destruidos. El quinto periodo que vivían los pueblos mesoamericanos también estaba condenado a la destrucción, a menos que se alimentara al Sol con el líquido precioso, el *chalchíhuitl*, o sea la sangre del hombre. De allí que el sacrificio humano tuviera una justificación plenamente religiosa y necesaria, y de allí también la existencia de la guerra sagrada, cuyo objetivo, como dijimos, era capturar víctimas que ofrecer al Sol. Su símbolo era el *atl-tlachinolli* (agua-cosa quemada o incendio), figurado por dos corrientes, una de agua y otra de fuego, representadas tanto en el águila situada en la base de la torre del templo de Tecamachalco, Puebla (foto 89, figura 20), como en la puerta del interior de una casa en el pueblo de Huatlatlauhca, Puebla (fotos 90 y 91, figura 21). Importante también es el águila representada en la esquina sudoeste de la tapia del convento franciscano de Tultitlán, Edo. de México (figura 22). Los monasterios franciscanos de Huaquechula, Puebla, y éste de Tultitlán, Edo. de México, poseen el mayor número de reminiscencias e imágenes indígenas.

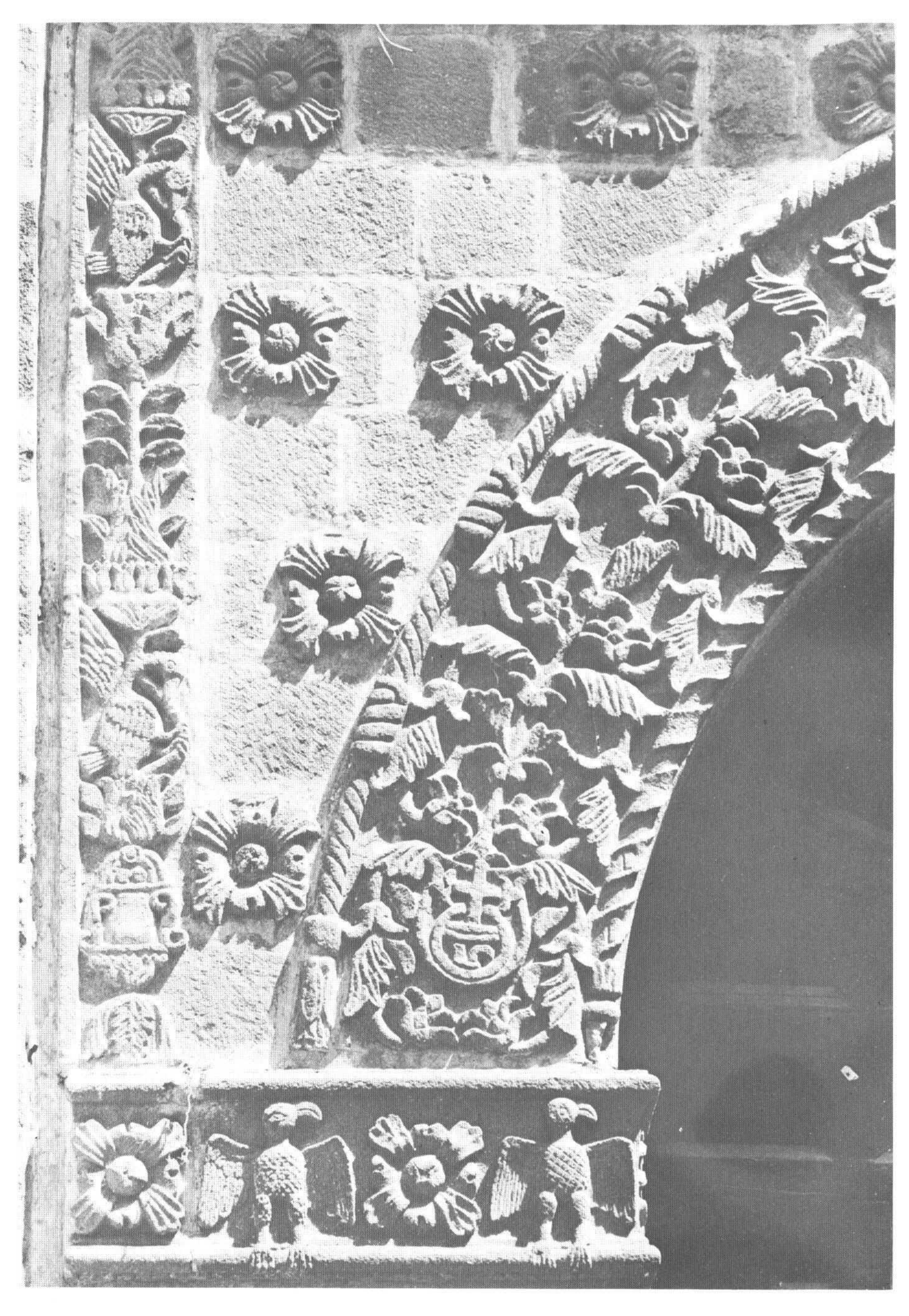


Foto 82. Tulpetlac, Edo. de Méx. Portada del templo en cuyo alfiz tiene esculpidas cuatro figuras de águilas con serpiente en el pico y de pie sobre el nopal.

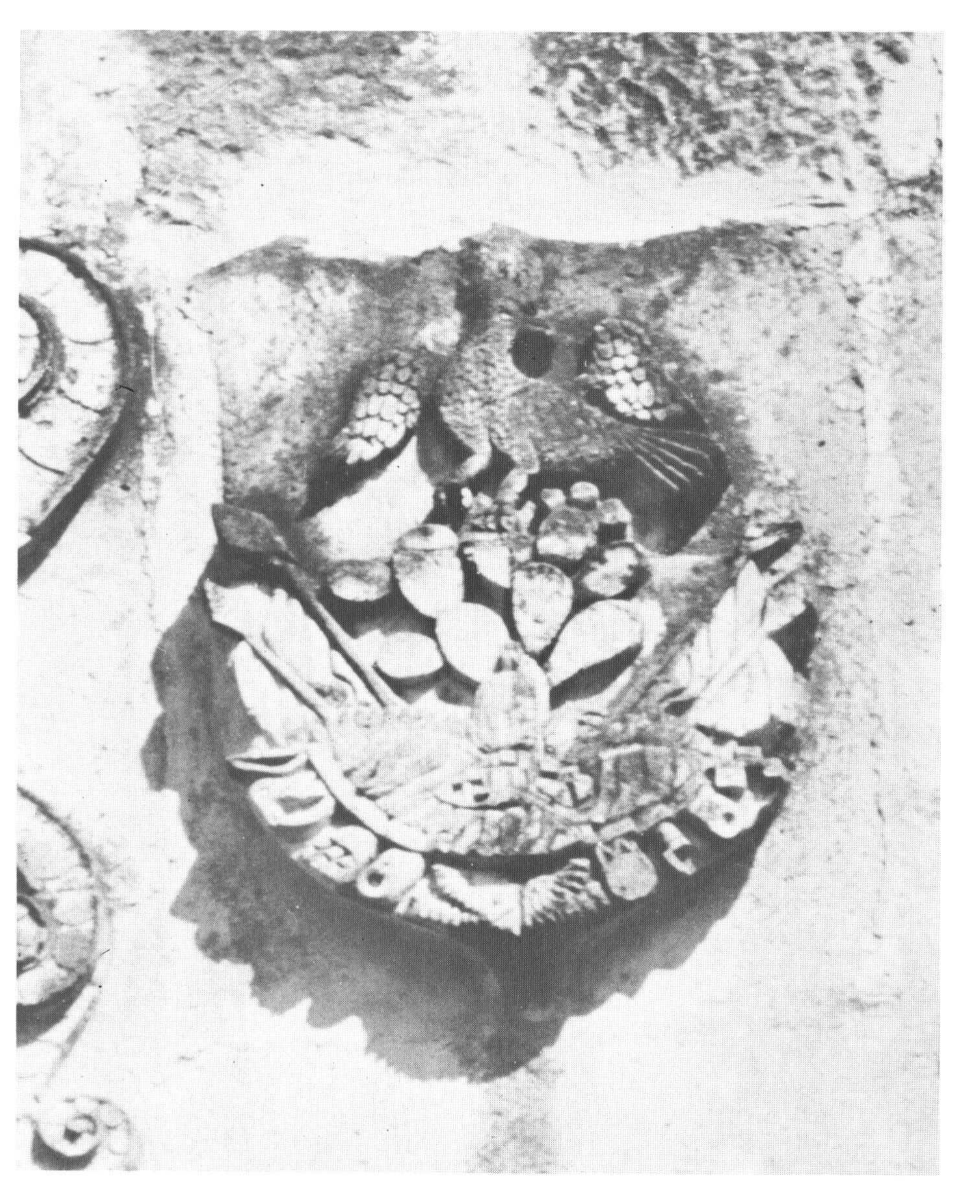


Foto 83. Yuriria, Gto. Detalle del remate de la portada del templo, con el diseño del águila sobre el nopal con banderines y caracoles en la parte inferior.

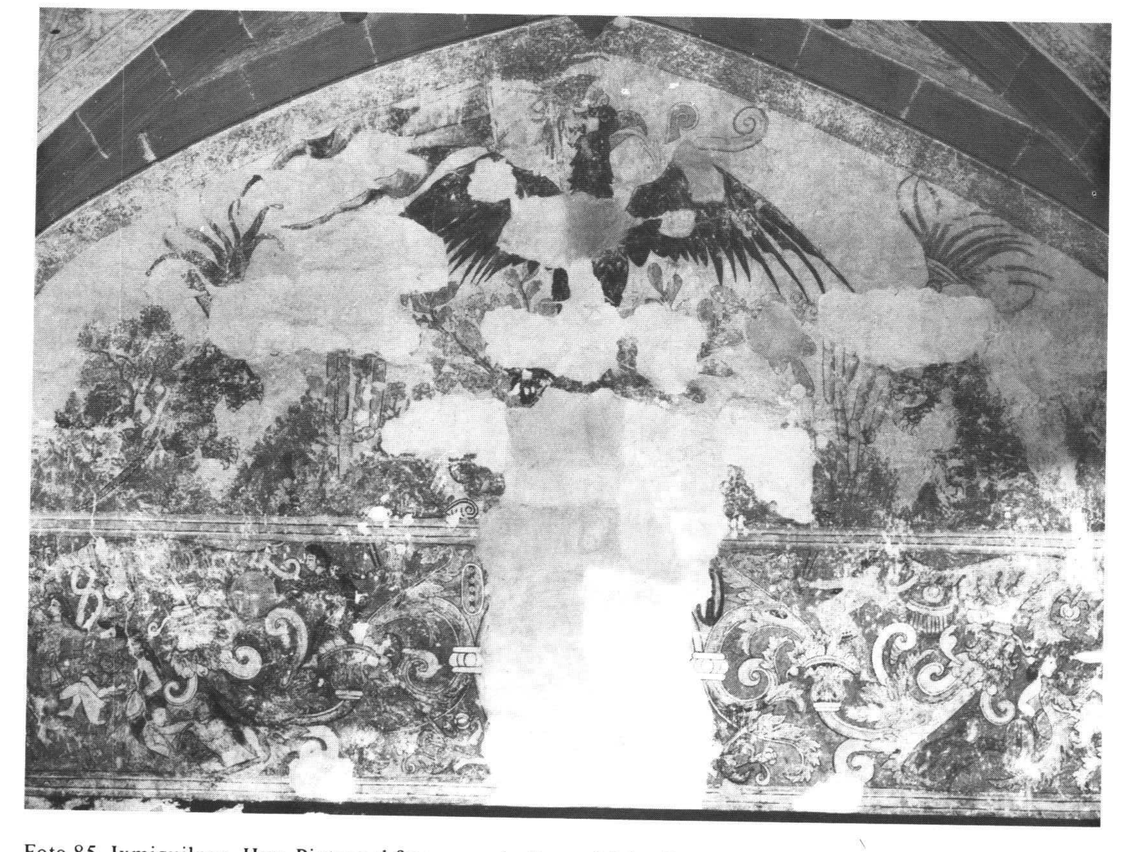


Foto 85. Ixmiquilpan, Hgo. Pintura al fresco con la figura del águila entre dos bestias, en la parte izquierda del sotocoro del templo.

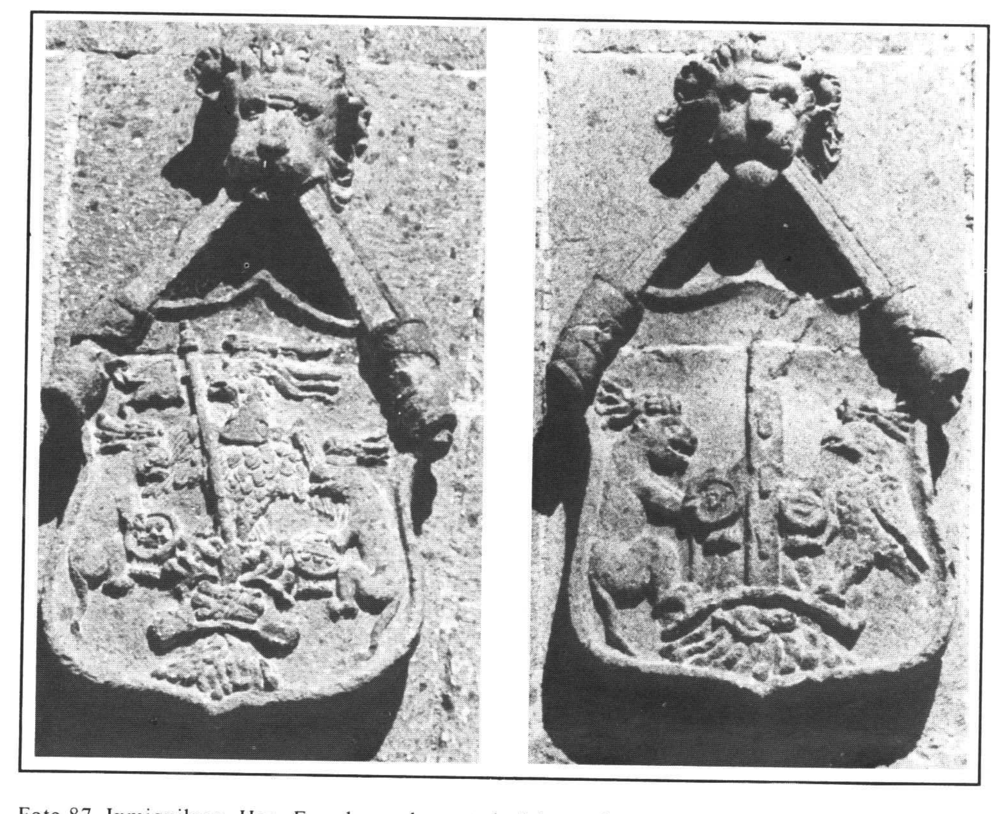


Foto 87. Ixmiquilpan, Hgo. Escudos en la portada del templo. El águila con su banderín y posada sobre un nopal que nace de unas rocas, aparece aquí entre dos bestias que llevan sendos chimalis o escudos. El diseño se asemeja a una combinación de las pinturas del sotocoro. El escudo del lado derecho muestra el enfrentamiento de una bestia y el águila, en medio pasa un camino simbolizado por las huellas de pies. Nótese que todos los animales llevan su penacho.

En el arte mexica hay algunas representaciones importantes del águila con los elementos anteriores, como la situada en la parte trasera del Teocalli de la Guerra Sagrada, del cual presentamos un detalle (foto 92, figura 23), y las de dos huéhuetls o tambores conservados en el Museo Regional de Toluca y en el Museo Nacional de Antropología, ya mencionados (figura 18).

En la portada del templo de San Miguel Chapultepec, Edo. de México (foto 93), el escudo central nos muestra al águila con una especie de corona y una leyenda muy mal escrita que dice lo siguiente: "*sa mlguel aricrgel-guru_tepe_c me_*" [*sic*].

En la fuente del convento franciscano de Tochimilco, Puebla, hay un escudo fechado en 1560 en el que figuran, a ambos lados el águila, una bestia que tal vez sea el jaguar, dos árboles, hojas o técpatl (cuchillos) y un glifo de extraña factura que pudiera corresponder al del malinalli (foto 94, figura 24). Acerca de esta obra publicamos una noticia.[14]



Figura 20. Tecamachalco, Pue. Torre.



Figura 21. Huatlatlauhca, Pue. Puerta de una casa.



Figura 22. Tultitlán, Edo. de Méx. Tapia del atrio.



Figura 23. Teocalli de la Guerra Sagrada. Parte posterior.

[14] Reyes-Valerio, "La fuente de Tochimilco", en *Boletín INAH*, núm. 39, 1970, p. 4.

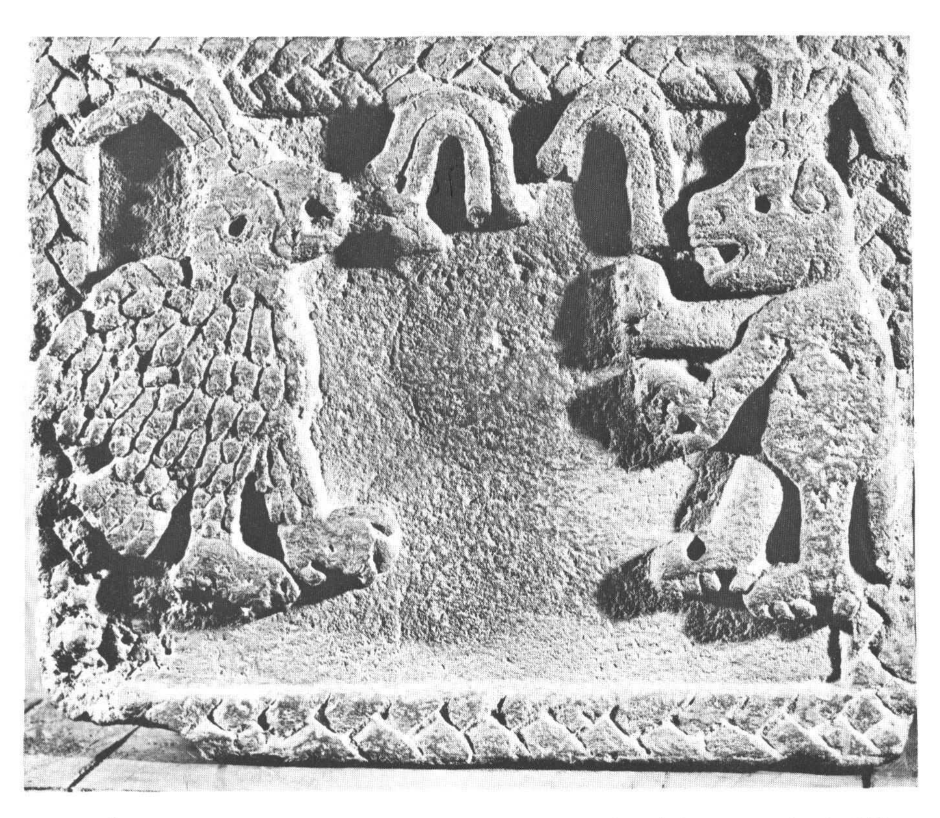


Foto 88. Águila y tigre en una lápida mexica. Museo Nacional de Antropología. Nótese que la idea de la reunión de un Océlotl y el águila debió existir en varios pueblos y pudo haber servido de antecedente a las obras de los pintores y escultores de Ixmiquilpan.



Foto 89. Tecamachalco, Pue. Lápida colocada en la base de la torre del convento franciscano. El águila lleva en el pico el símbolo del *Atl-tlachinolli* equivalente a la Guerra Sagrada. En los extremos de la parte inferior se encuentran los glifos de las fechas "5 Casa" y "7 Caña", equivalentes a 1589 y 1591, aunque también podrían corresponder a fechas 52 años más atrás: 1537 y 1539.

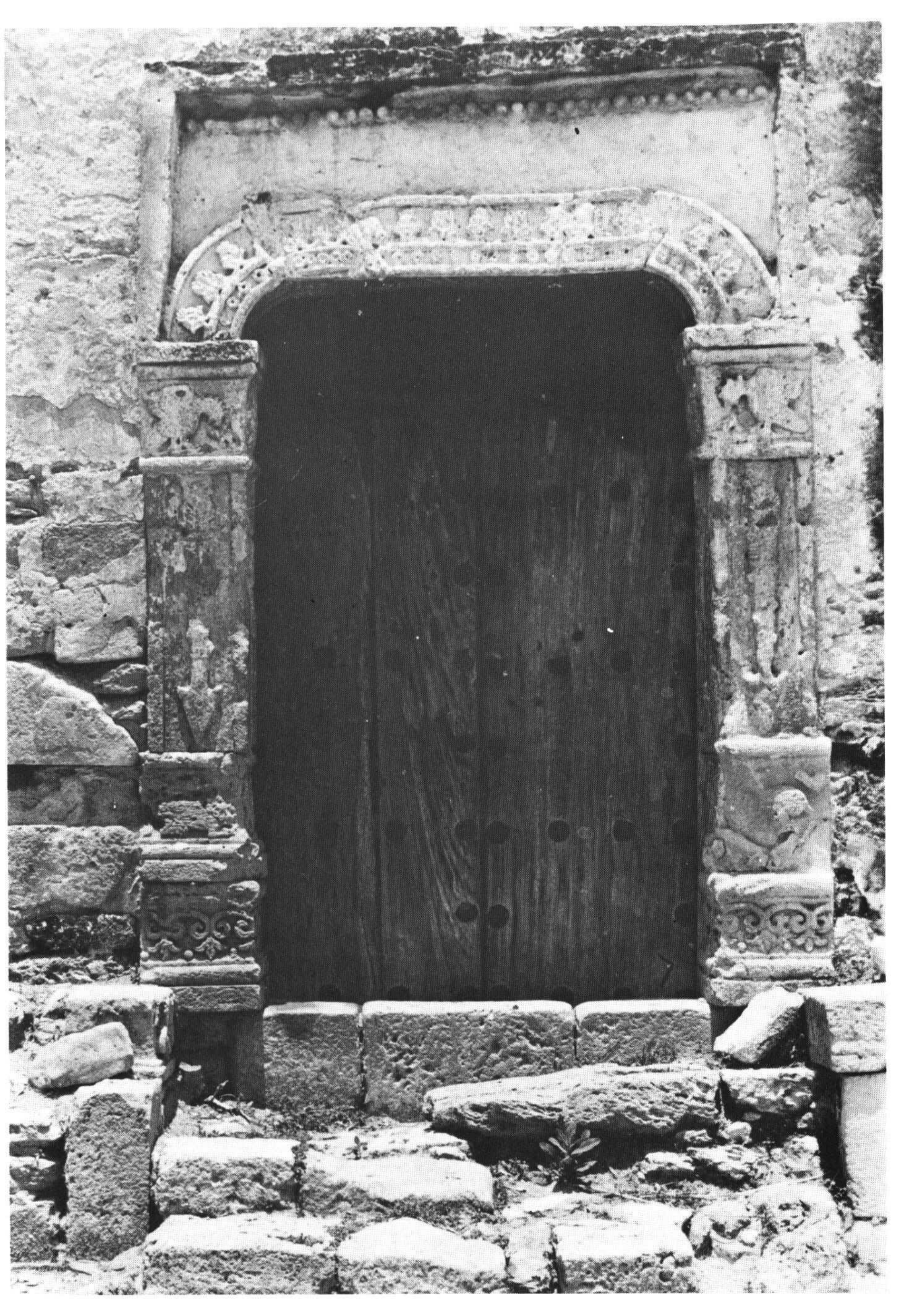


Foto 90. Huatlatlauhca, Pue. Puerta de una casa del pueblo en la que se esculpieron seis motivos de corte prehispánico. Véase un detalle en la foto 91.



Foto 91. Huatlatlauhca, Pue. Detalle de la imposta de la puerta de una casa con la figura del águila y el *atl-tlachinolli* o símbolo de la guerra. En las jambas hay otros símbolos. Véase la foto 95.

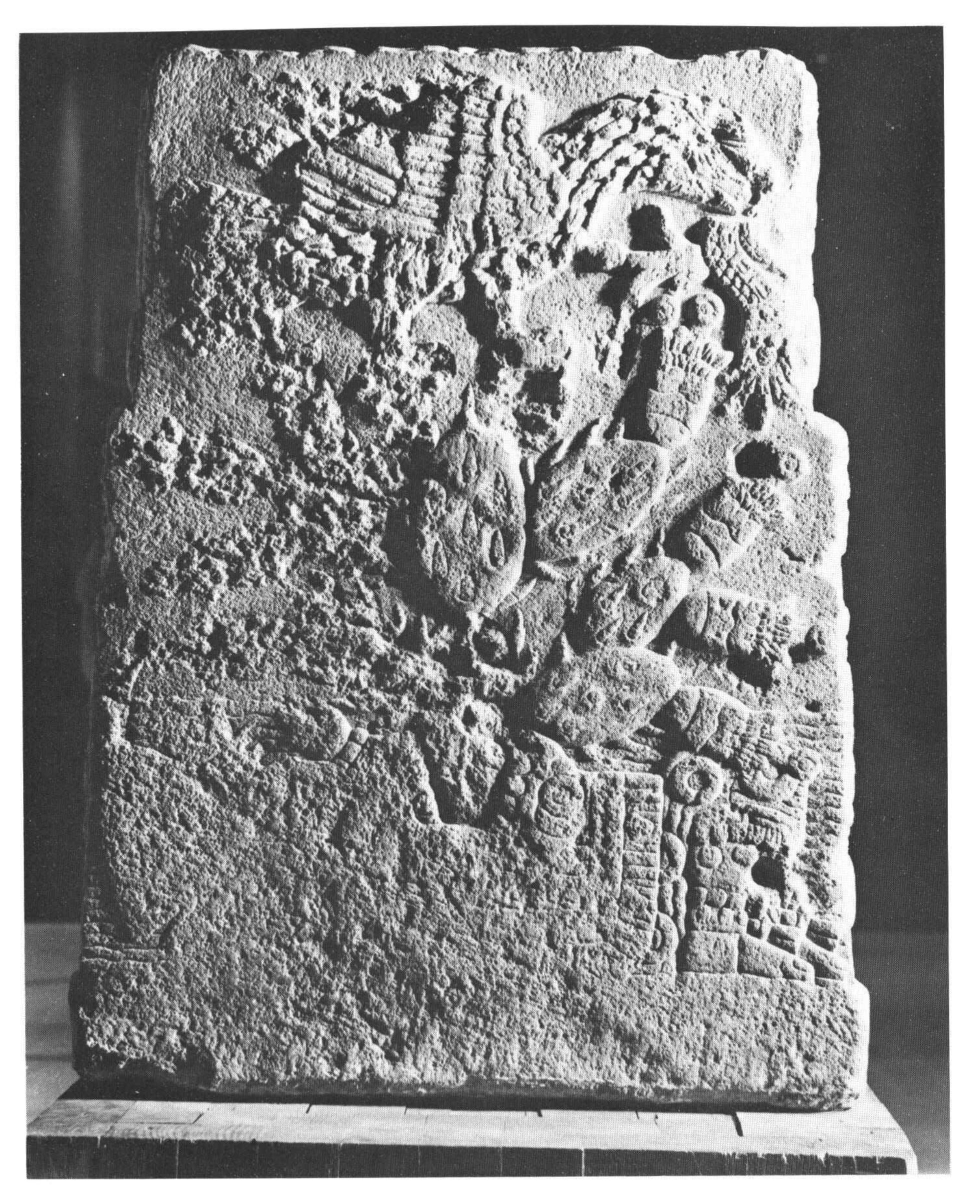


Foto 92. Parte posterior del Teocalli de la Guerra Sagrada, monumento mexica. El águila lleva en el pico el símbolo de la guerra formado por una corriente de agua y de fuego, y el nopal con las tunas simbolizan los corazones.



Foto 93. San Miguel Chapultepec, Edo. de Méx. Portada del templo con un águila "coronada" y la leyenda: S(AN) MIGUEL (A)RIC(A)GEL (G?)URU.TEPEC (R?)ME.



Foto 94. Tochimilco, Pue. Escudo de la fuente franciscana con las figuras del águila, el *malinalli* (¿?), dos hojas, árboles o *tecpatl* y una bestia. La leyenda dice: TECUANIPA XIVHTEVHCTITI (¿A?) ANNO DE 1560, fecha en que se construyó esta obra, aunque la edificación del monasterio es anterior.



Figura 24. Tochimilco, Pue. Escudo de la fuente.



Figura 25. Acatzingo, Pue. Pila de agua bendita.

En extremo interesante, aunque también de difícil interpretación, es el escudo que tiene la pila del templo conventual franciscano de Acatzingo, Puebla, el cual consta de los siguientes elementos: una garra de tigre u *ocelotetepontli*; una garra de águila o *cuauhtetepontli*; dos plantas de carrizo, caña o ácatl sobre el agua; un corazón atravesado por una flecha y un penacho (foto 95, figura 25). En la base y del otro lado de la pila hay una fecha representada a la manera indígena: 4.Conejo o *Nahui Tochtli*, la cual, según Alfonso Caso, equivale a 1574 (foto 96), acaso la fecha de factura. Este mismo escudo se repite cuatro veces en una fuente que hoy está frente a la parroquia del pueblo, aunque la realización es en extremo torpe, a menos que haya sido mutilada intencionalmente.

En el claustro del convento franciscano de Cuauhtinchan, Puebla, hay una escena de la Anunciación a la Virgen flanqueada por las figuras del águila y del tigre (foto 97, véase Apéndice). Quizás se pintaron como topónimo del lugar, ya que Cuauhtinchan quiere decir "en la casa de las águilas", aunque es posible que tuviesen un significado más profundo, como ya lo señalamos en otra publicación.[15] Por otra parte, recordemos que fray Gerónimo de Mendieta es el único que reporta el dato de que en la portería de este convento hubo un calendario solar o, quizás un *tonalpohualli* o cuenta de los destinos, que el propio Mendieta aconsejó borrar para evitar recuerdos idolátricos.[16]

[15] Reyes-Valerio, "Una pintura indígena en Cuauhtinchan", en *Boletín INAH*, núm. 29, 1967, p. 24.

[16] Mendieta, *Historia*, p. 78.

Junto con el águila y el *chalchíhuitl*, el glifo que simboliza al Quinto Sol, llamado también *Nahui Ollin*, 4.Movimiento o 4.Temblor, es uno de los más frecuentes en el arte indocristiano y también de los más importantes para el mundo indígena por todo su significado.

Para representar el complejo conceptual del "Sol en Movimiento", el Quinto Sol, se empleaban diversas figuras. Una de ellas consistía en cuatro círculos o puntos equidistantes de uno central, correspondiente a la región central (abajo-arriba), el *xicco*, *omphalos* u ombligo del mundo, el *tlaltícpac*, es decir la tierra, en tanto que los anteriores correspondían a las cuatro direcciones del mundo o puntos cardinales. Este concepto, como sostiene Alfonso Caso, "se encuentra en todas las manifestaciones religiosas del pueblo azteca y es uno de los conceptos que sin duda recibió este pueblo de las viejas culturas de Mesoamérica".[17]

Esta figura del Quinto Sol, *Nahui Ollin*, 4.Movimiento o 4.Temblor, la hallamos representada en una pieza prehispánica llamada *petlacalli*, o caja de piedra, que se conservó empotrada como pileta de agua bendita en uno de los pilares del claustro del convento dominico de Yautepec, Morelos (foto 98, figura 26), con motivos idénticos a los que poseen algunas piezas del Museo Nacional de Antropología, como la Piedra del Sol, que en todo el tercer anillo posee los cinco puntos (foto 99, figura 27); el centro de esta pieza, además, está esculpido expresamente como un jeroglífico del *Nahui Ollin*, donde aparece el rostro de Tonatiuh, o de Tlaltecuhtli, según algunos autores como Michel Graulich,[18] rodeado por las imágenes de los cuatro primeros soles. En las jambas del templo de Ixtapan de la Sal, Edo. de México (foto 100, figura 28), hay una flor que tiene en el extremo una serie de cinco círculos, unidos por pequeños pedúnculos, que recuerdan el glifo anterior, aparte de otro diseño situado en los bordes de la jamba –como se puede observar en la misma figura citada–, el cual podría recordarnos el signo Uno.Flor o Uno.Caña.

[17] Caso, *El pueblo del Sol*, p. 22.

[18] Michel Graulich, "Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: la piedra del calendario y el teocalli de la Guerra Sagrada", en Javier Noguez y Alfredo López Austin, *De hombres y dioses*, pp. 155-207.

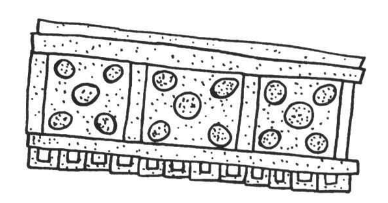


Figura 26. Yautepec, Mor. Pileta en el claustro.

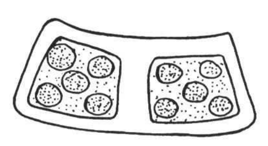


Figura 27. Piedra del Sol. MNA, D.F.



Figura 28. Ixtapan de la Sal, Edo. de Méx. Portada del templo.

Otra de las variantes del signo 4.Movimiento o 4.Ollin es una flor de cuatro pétalos con su círculo central, y puede tomar diversas formas como las que se encuentran en algunas cajas de piedra o tepetlacalli mexicas (foto 101). En esta pieza, además de la representación de la figura de una flor, hay otros símbolos, como el del *ílhuitl* y el *técpatl*, que se asemejan en extremo a los realizados en algunos templos y conventos del siglo XVI, sobre todo a los de las peanas de los santos Pedro y Pablo en la iglesia del pueblo de San Mateo Xóloc, Edo. de México, y que reseñaremos líneas después.

Estas "flores" son muy frecuentes en el arte indocristiano: las hay por todas partes y en nada difieren, en muchos casos, de las flores europeas, pero por esta misma razón se prestaban perfectamente para esconder un concepto que los sacerdotes-escultores indígenas deseaban perpetuar en la memoria y comunicar a los que comprendían su significado, en tanto que para los frailes eran simples motivos decorativos y no sospechaban de ellos.

Para citar unos cuantos ejemplos de estas "flores" en los que cambia el diseño, pero que pueden referirse al mismo concepto,



Foto 95. Acatzingo, Pue. Pila bautismal o de agua bendita del convento franciscano con un escudo de corte europeo pero con elementos netamente prehispánicos, como el símbolo del agua, el penacho, las garras de tigre y del águila, así como un corazón atravesado por una flecha.



Foto 96. Acatzingo, Pue. Signo 4.Conejo, equivalente a la fecha de 1574 en la parte posterior de la misma pila.

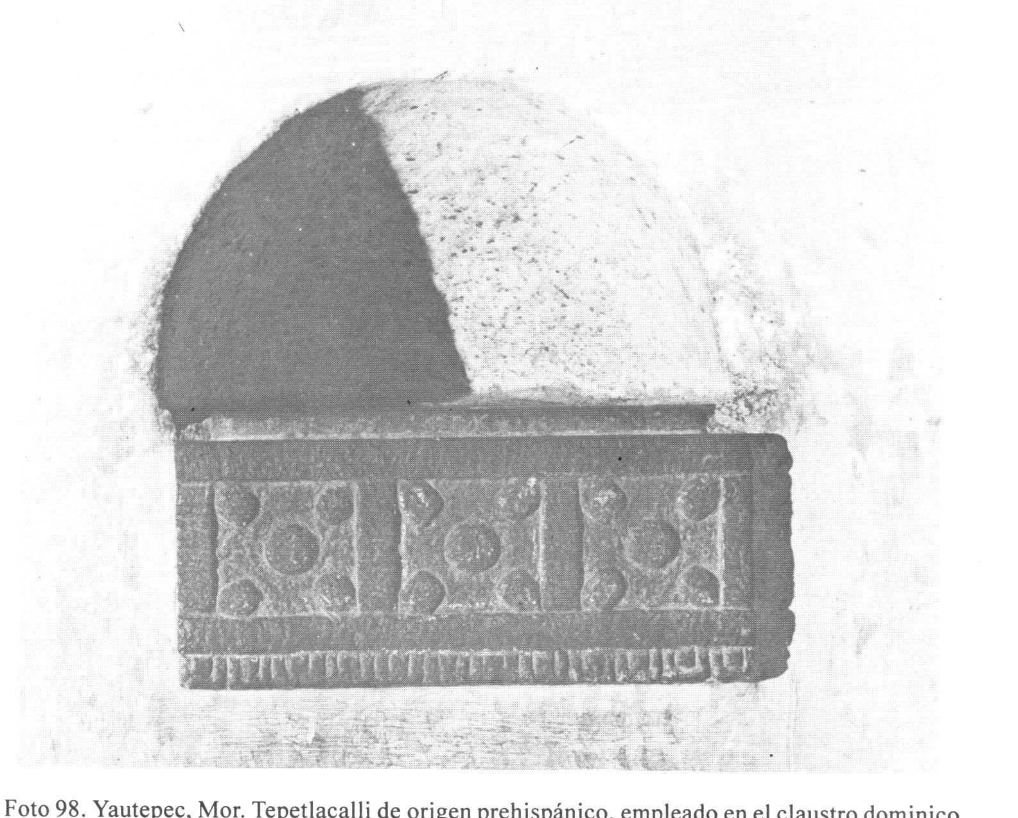


Foto 98. Yautepec, Mor. Tepetlacalli de origen prehispánico, empleado en el claustro dominico como pileta de agua bendita, los motivos esculpidos corresponden a una figura del símbolo del *Nahui Ollin*, Cuatro Temblor o 4.Movimiento.



Foto 99. Detalle de la Piedra del Sol con el símbolo del *Nahui Ollin*, en el centro y en el cuarto anillo lleva esculpidos los quinternos o quincunces, signos del 4.Movimiento.



Foto 100. Ixtapan de la Sal, Edo. de Méx. Jambas del templo con dos diseños de influjo prehispánico. En la parte superior hay dos flores, en cada esquina, que semejan el quincunce, y en los bordes una figura que posiblemente corresponde al signo Uno.Flor o Uno.Caña.



Foto 101. Glifo de la flor en un altar mexica. MNA.

mencionaremos los que se encuentran en la pila del convento de Otumba, Edo. de México (figura 29), en el friso superior de la capilla abierta de Apasco, Edo. de México (foto 102, figura 30), en la pila de agua bendita del templo de Ixtapan de la Sal, Edo. de México (figura 31), y en una de las celdas del convento de Culhuacán que mencionamos anteriormente (foto 79, figura 3). Un poco diferentes por su dibujo son las flores que se hallan en una lápida, tal vez prehispánica, empotrada junto a una losa sepulcral en la fachada del templo de Xochimilco, Distrito Federal (foto 103, figura 32), con un cierto parecido a las "flores" del *teponaztli* conservado en el Museo de Historia Natural de Viena, Austria (figura 33), así como las que se hallan en una de las caras de un altar mexica (foto 104, figura 34) donde se observa un ave que parece tener algo en el pico y se encuentra parada sobre el "árbol cósmico". Otros dos ejemplos más están en los arranques del arco de la capilla abierta del convento de Tlaquiltenango, Morelos (foto 105, figura 35). Distintas son las flores esculpidas en las rodillas del dios Xochipilli, ya que sólo poseen tres pétalos.

Otras representaciones más complejas que también podrían relacionarse con el símbolo del 4.Movimiento las encontramos

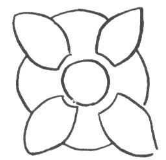


Figura 29. Otumba, Edo. de Méx. Pila de agua bendita.

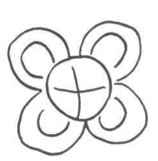


Figura 30. Apasco, Edo. de Méx. Friso de la capilla abierta.



Figura 31. Ixtapan de la Sal, Edo. de Méx. Pila de agua bendita.



Figura 32. Xochimilco, D.F. Portada del templo.

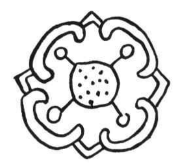


Figura 33. Teponaztli mexica. Museo de Historia Natural, Viena, Austria.

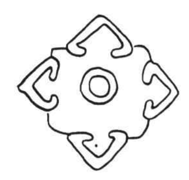


Figura 34. Altar mexica. MNA, D.F.



Figura 35. Tlaquiltenango, Mor. Capilla abierta.

en la parte inferior de las jambas de la puerta del pueblo de Huatlatlauhca, abajo de las águilas antes citadas (figuras 36 y 37), diseños que guardan cierto parecido con algunas vasijas teotihuacanas (figuras 38 y 39), con los de un relieve de las escaleras de Tenayuca (figura 40), los de un dibujo del *Códice Mendocino* (figura 41), con uno de los motivos de la diosa Xilonen, conservada en el museo de Cuernavaca, Morelos (figura 42). También en el convento franciscano de Tecali, Puebla, la puerta que daba ingreso al claustro posee unos diseños decorativos semejantes a los anteriores (figura 43). En el arco dere-



Figura 36. Huatlatlauhca, Pue. Puerta de una casa.



Figura 37. Huatlatlauhca, Pue. Puerta de una casa.



Figura 38. Cerámica teotihuacana.



Figura 39. Cerámica teotihuacana.

cho de la portería del convento de Huejotzingo, un motivo parecido lleva dos rodetes en cada uno de los brazos oblicuos (foto 106, figura 44) y se asemeja un poco al de una vasija mexica que muestra unos huesos cruzados (figura 45).

En una lápida empotrada en el muro sur del templo de la Asunción, barrio de Xochimilco, se observa bajo el anagrama de María un motivo que podría relacionarse con una de las va-



Figura 40. Tenayuca, Edo. de Méx. Relieve en una escalera.

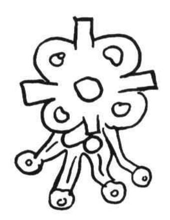


Figura 41. *Códice Mendocino*.



Figura 42. Cuernavaca, Mor. Escultura de la diosa Xilonen.

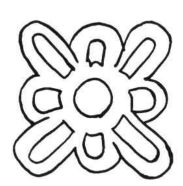


Figura 43. Tecali, Pue. Puerta de entrada al convento.



Figura 44. Huejotzingo, Pue. Arco de la portería del convento.



Figura 45. Vasija mexica. MNA.



Foto 102. Apasco, Edo. de Méx. Capilla abierta. Diseños de "flores" en el friso superior y abajo un par de ángeles sostienen el escudo franciscano, que ha tomado el lugar de la guirnalda mesopotámica. Nótense los chalchihuites como símbolo de lo precioso en los dos escudos.

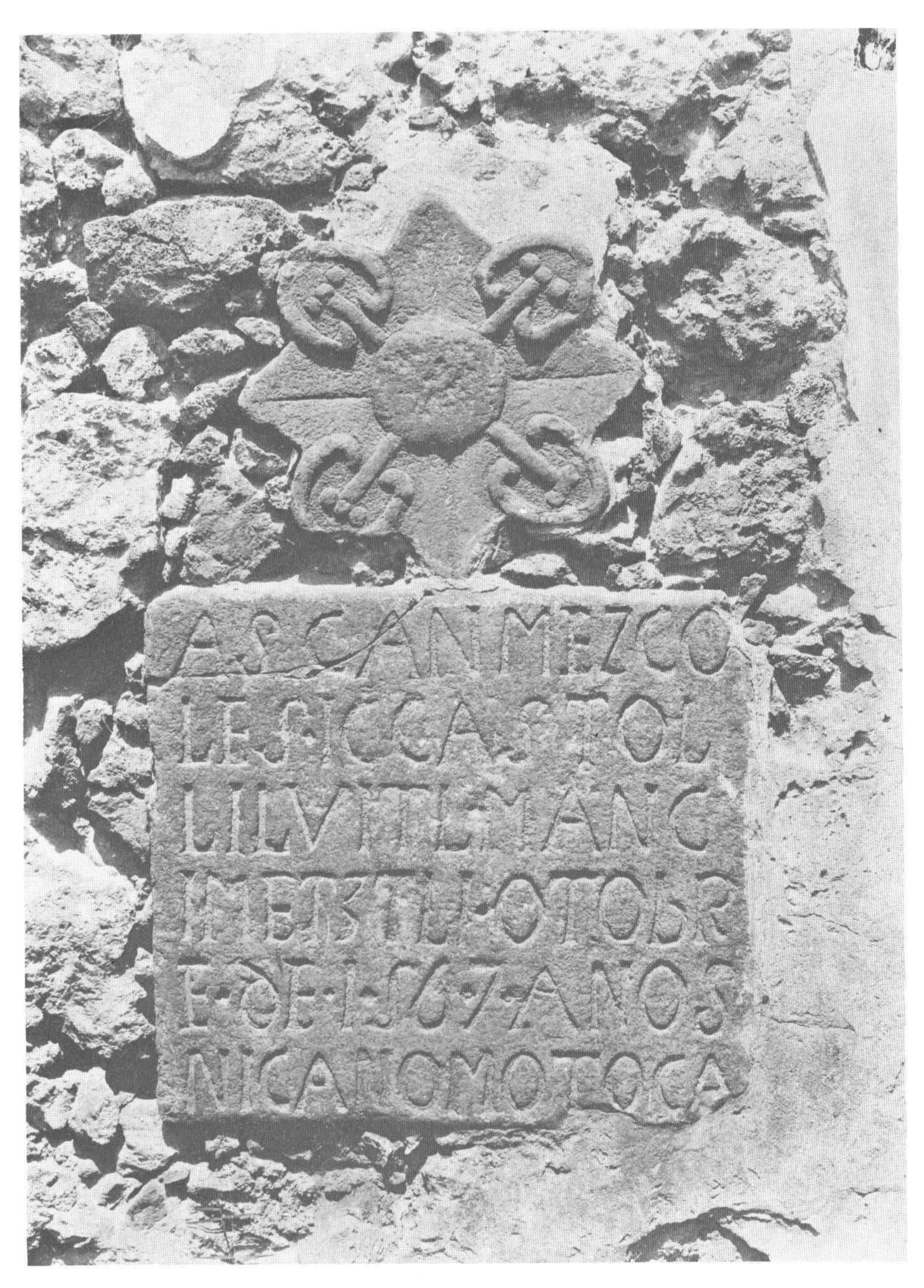


Foto 103. Xochimilco, D.F. Lápida sepulcral con el diseño de una flor, variante del *Nahui Ollin*, en la fachada del convento franciscano.

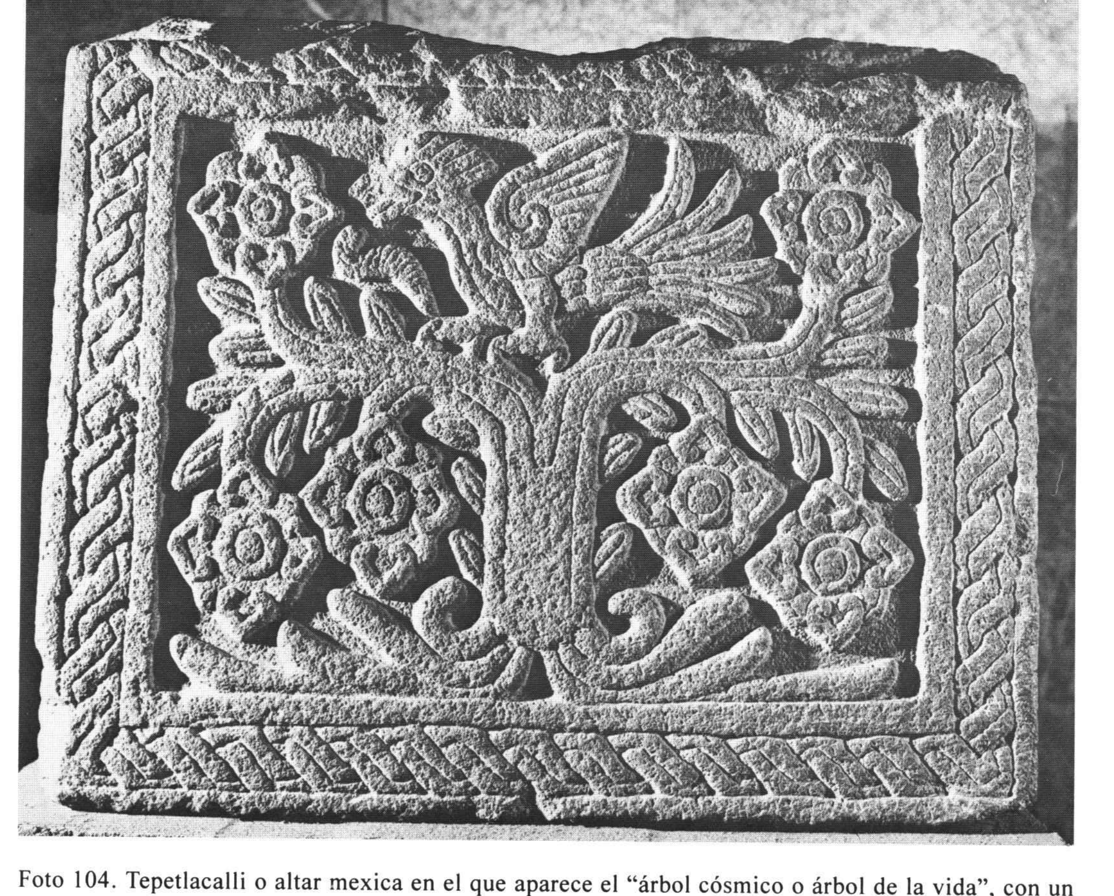


Foto 104. Tepetlacalli o altar mexica en el que aparece el "árbol cósmico o árbol de la vida", con un pájaro y flores cuyo diseño de cuatro pétalos podría indicar el signo 4.Movimiento.



Foto 105. Tlaquiltenango, Mor. Diseño de una "flor" semejante a una variante del *Nahui Ollin*, en la "capilla abierta" del convento franciscano.



Foto 106. Huejotzingo, Pue. Arco de la portería del convento franciscano en cuyo extradós se puede observar una posible variante del signo 4.Ollin. En el capitel de la columna izquierda hay una aparente "flor de lis" con dos rodetes, que podría representar el signo 2.Caña como símbolo del año 1507, 1559 o 1611. El de 1559 podría indicar la construcción de este arco.

riantes del glifo del Movimiento (foto 107, figura 46). Al hablar de los pintores de Yautepec citamos un signo constituido por dos lazos (figura 47), tal como lo encontramos en algunos códices como el *Cospi* (figura 48), el Borgia (figura 49), o bien en un sello o pintadera de la época teotihuacana (figura 50).

En las capillas posas del convento de Huejotzingo, arriba de los arcos, hay una serie de anagramas de Jesús o María, y en la base de las coronas se repite un signo que quizás tenga relación



Figura 46. Xochimilco, D.F. Iglesia del barrio de la Asunción.



Figura 47. Yautepec, Mor. Claustro. Diseño en el mural de un santo.



Figura 48. *Códice Cospi.*

Figura 49. *Códice Borgia.*



Figura 50. Sello prehispánico. MNA, D.F.

con el tantas veces mencionado glifo del Movimiento, aunque también simboliza el oro, o *teocuítlatl*, que significa excremento divino, del náhuatl *teo*, dios, y *cuítlatl*, excremento. El signo está formado por dos rectángulos con los extremos redondeados a la manera de dos *clips* cruzados (foto 108, figura 51). Dicho dibujo forma parte de los motivos religioso-simbólicos de la diosa Xilonen del *Códice Magliabechi* (figura 52) y del *Códice Cospi* (figura 53). También está presente en las mejillas de la escultura mexica de la diosa Coyolxauhqui (figura 54), en el *Códice Mendocino* (figura 55), y en las imágenes del *patolli*, que es un juego religioso-simbólico.



Foto 107. Xochimilco, D.F. Anagrama de María y un motivo tal vez relacionado con el glifo del *Nahui Ollin*. Muro sur de la iglesia del barrio de la Asunción.

Relacionado con el "calor solar" y posiblemente con el destino del hombre es el signo *tonallo*, formado por cuatro puntos que corresponden, según Alfonso Caso,[19] al dios Xochipilli (figura 56), como deidad solar que es. Ahora bien, estos cuatro




Figura 51. Huejotzingo, Pue. Capilla posa.

Figura 52. *Códice Magliabechi.*

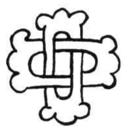




Figura 53. *Códice Cospi.*

Figura 54. Escultura de la diosa Coyolxauhqui. MNA, D.F.

Figura 55. *Códice Mendocino.*

puntos o rodetes repetidos en forma circular se encuentran en las bases de las jambas del templo de san Miguel Chapultepec, México (figura 57), y en el *Códice Magliabechi* (figura 58).

En el extradós del arco de la iglesia conventual de Teposcolula, Oaxaca, se encuentran esculpidas varias mariposas formadas por la combinación de hojas y flores (foto 109, figuras

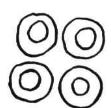
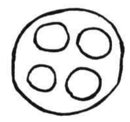
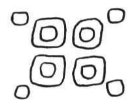




Figura 56. Escultura del dios Xochipilli, MNA, D.F.

Figura 57. San Miguel Chapultepec, Edo. de México. Portada del templo.

Figura 58. *Códice Magliabechi.*

[19] Caso, *El pueblo del Sol*, p. 65.

59 y 60). Aunque en el arte prehispánico no hemos observado este diseño en particular, la mariposa fue importante para la mentalidad indígena y correspondía a las diosas del fuego, según la opinión de Walter Krickeberg.[20] Para Laurette Séjourné,[21] guarda una íntima relación con Xólotl, la deidad doble de Quetzalcóatl, asociado con "el fuego cuyas llamas (estilizadas a la manera de la mariposa que simboliza la materia ígnea) reemplazan a veces las partes genitales", y entre cuyas representaciones cita la autora unas figuras de los danzantes de Monte Albán, Oaxaca.

Datos más interesantes se encuentran en la obra de fray Diego Durán, quien dice al respecto:

> Este templo del sol estaba en el mesmo lugar que agora edifican la iglesia mayor de México al cual llamaban por excelencia Cuacuauhtinchan que quiere decir la casa de las águilas el cual nombre de águila o de tigre usaban por metáfora para engrandecer y honrar a los hombres de valerosos hechos y asís en decir la casa de las águilas a aquel templo era tanto como decir la casa de los valientes hombres comparando por metáfora su valentía a la del águila o a la del tigre entre los demás animales el más bravo y feroz. En lo alto de este templo había una pieza mediana junto a un patio que dijimos en el capítulo pasado que era de siete y ocho braças muy encalado: a un lado de este patio estaba una pieza que digo en la cual sobre un altar estaba colgada en la pared una imagen del sol pintada de pincel en una manta la cual figura era de echura de una mariposa con sus alas y a la redonda de ella un cerco de oro con muchos rayos y resplandores que de ella salían.[22]

Lo anterior aclara la relación que había entre la mariposa y el sol y que aparece en códices como el *Becker I* (figura 61) y el *Florentino* (figura 62) y en algunas pintaderas o sellos (figura 63). Sin embargo, sin documento alguno, es difícil saber si los indígenas que esculpieron las figuras del insecto en el arco de Teposcolula lo hicieron como recuerdo de su mundo ancestral.

20 Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, p. 91.
21 Séjourné, *Pensamiento y religión*, p. 172.
22 Durán, *Historia*, t. II, p. 156.

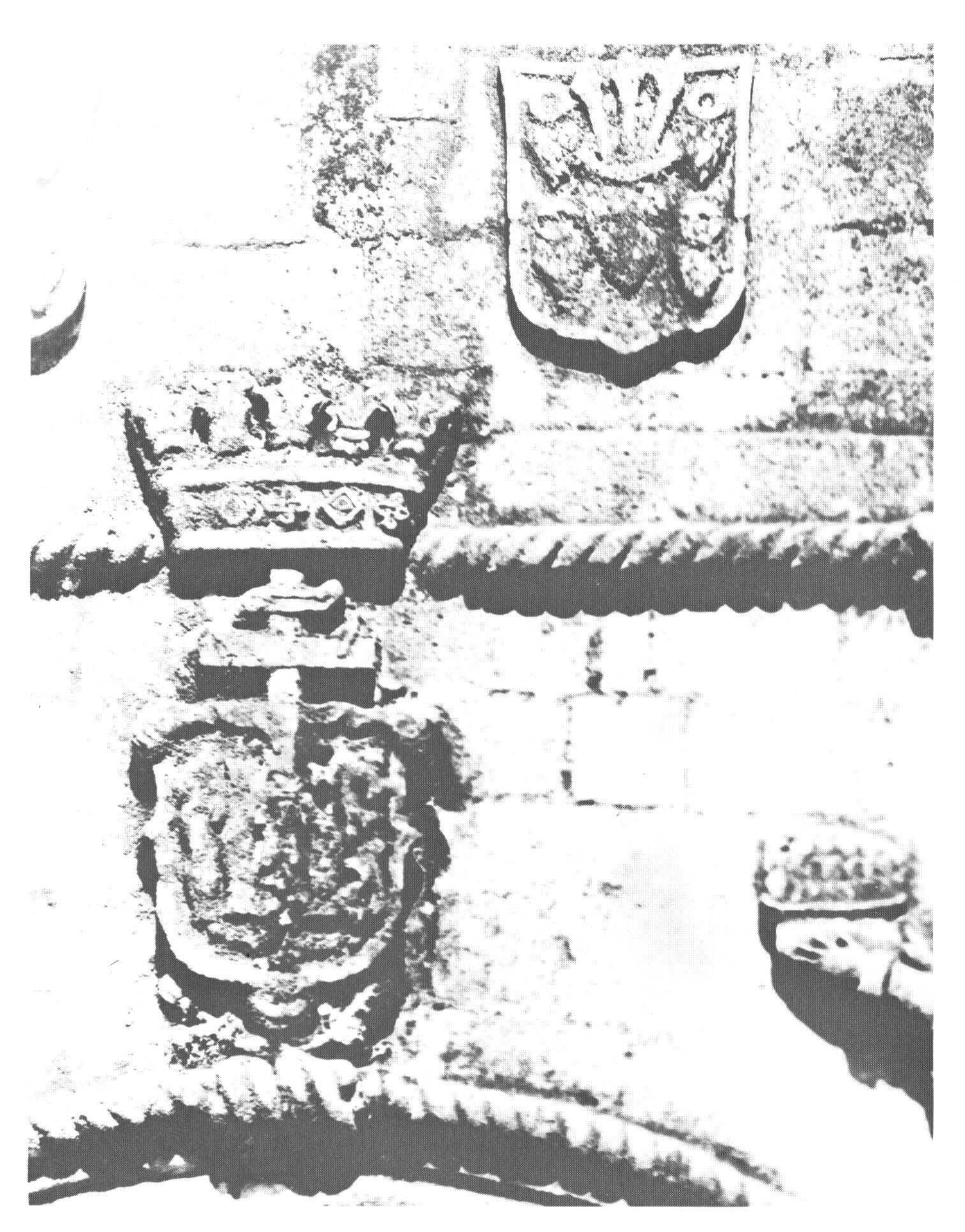


Foto 108. Huejotzingo, Pue. Capilla posa. Obsérvese en la corona un diseño quizá relacionado con el *Nahui Ollin* o con el *teocuítlatl* (excremento divino), en la forma de dos *clips* cruzados.

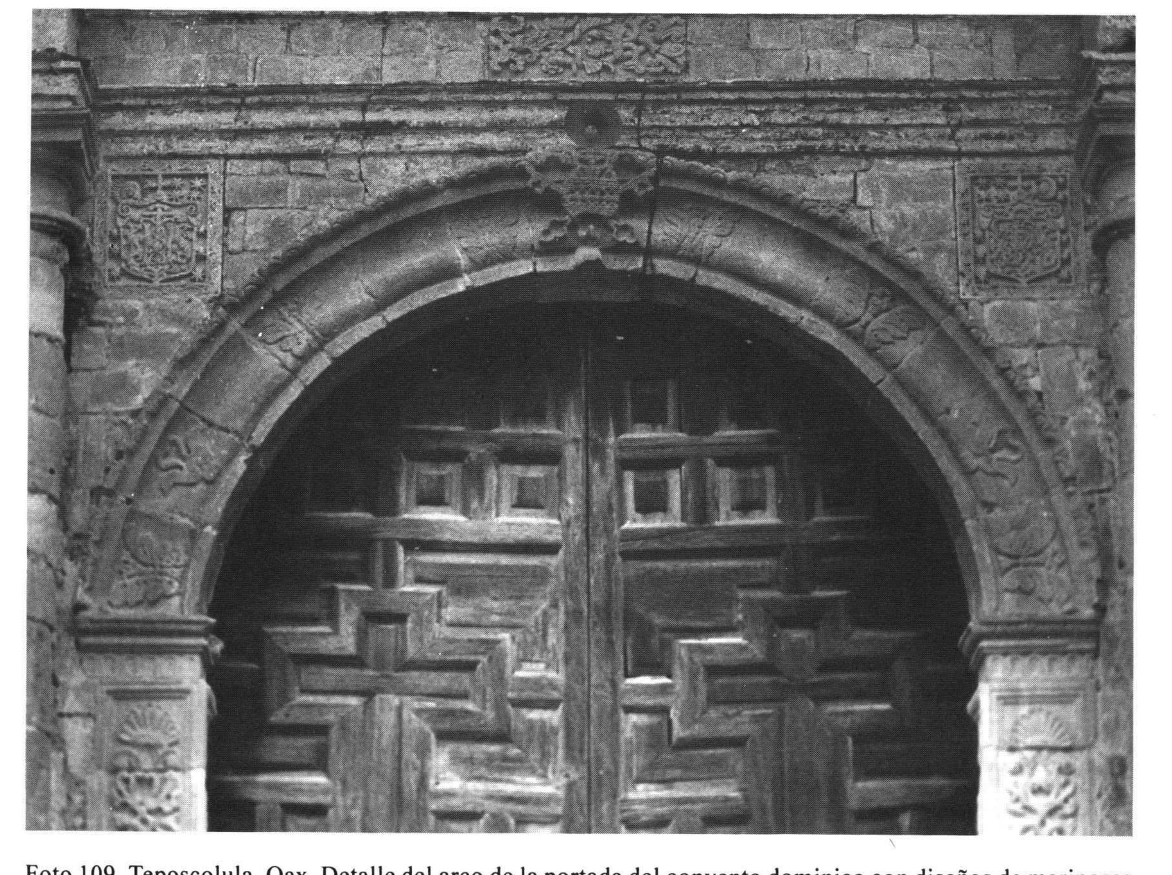


Foto 109. Teposcolula, Oax. Detalle del arco de la portada del convento dominico con diseños de mariposas en todo lo largo. La fecha de 1717 que aparece en el centro corresponde a la remodelación de la fachada.



Figura 59. Teposcolula, Oax. Portada de la iglesia.



Figura 60. Teposcolula, Oax. Portada de la iglesia.



Figura 61. *Códice Becker I.*



Figura 62. *Códice Florentino.*



Figura 63. Sello tlatelolca.

En varios templos y conventos del siglo XVI se conservan todavía algunos ídolos y piezas prehispánicos empotrados en los muros. Como ejemplos tenemos la cabeza que está en el muro sur de la iglesia de Los Reyes, cercana a la ciudad de Tlalnepantla, Edo. México, muy semejante al rostro acompañado de un chalchihuite, como símbolo de lo precioso, que está colocado en el muro norte del convento agustino de Tezontepec, Hidalgo, también semejante, por cierto, al que está en el templo de San Juan, barrio de Xochimilco, aledaño a la ciudad de México (foto 110). En el muro sur del convento de Yautepec, Morelos, arriba de la capilla abierta, aparece otro ídolo. Uno más se encuentra en el ángulo sudeste del exterior del templo de Tlaquiltenango, Morelos. En el atrio de la iglesia de Nativitas Zacapa, Distrito Federal, pueblo cercano a Xochimilco, hay una cruz atrial cuya base la constituye una pieza prehispánica que tiene esculpidos los glifos siguientes: 8.Ácatl, 1.Muerte o Míquiztli, repetida dos veces (foto 111) y 4.Movimiento. En la fachada del templo de San Martín de las Pirámides, Edo. de México, están empotradas dos lápidas teotihuacanas con el glifo del año. Más interesantes son los ídolos que sirven de fuste a las pilas de agua bendita de la parroquia de la ciudad de Tlaxcala –hoy catedral–, y de los cuales ofrecemos una imagen (foto 112). Igualmente importante es la cruz de



Foto 110. Xochimilco, D.F. Figura de ídolo y chalchihuite empotrados en el muro sur del templo del barrio de San Juan.



Foto 111. Nativitas Zacapa, D.F. La cruz del templo de este sitio está asentada sobre una piedra prehispánica que tiene labrados cuatro signos indígenas. En esta ilustración se observa el correspondiente a Uno.Muerte.

Topiltepec, Oaxaca, cuyo fuste está constituido por una piedra prehispánica estudiada por Alfonso Caso (foto 113).

A principios de este siglo, don Antonio Peñafiel publicó la fotografía de un aro del juego de pelota, o *tlachtemalácatl*, que estaba empotrado en uno de los muros del templo conventual franciscano de Tula, Hidalgo. Un aro semejante se conserva en el muro norte del templo de Huaquechula, Puebla, pero más importantes son otras dos piezas casi juntas a la anterior: una corresponde a la figura de una deidad que tiene un escudo con el símbolo de la guerra (foto 114) y la otra es una figura de dudosa interpretación y que parece tener dos corazones.

Muy interesantes son otras lápidas localizadas en el muro occidental de este mismo convento de Huaquechula. Las dos primeras tienen la siguiente leyenda: "*asca:opeuhqui yn tepeh hispa: miercolles*" (hoy empezó en [el] pueblo en día miércoles). La tercera lápida muestra la siguiente leyenda: "*d. peñalosa iullio* (?) *año 1569*", y la cuarta posee el diseño de un arco que equivale al signo *calli*; y en el cuadrete externo hay doce puntos y la palabra años, lo que equivale a la fecha indígena Doce Casa, o sea 1569, tal como se observa en la lápida anterior (fotos 115 y 116, figura 64).

El chalchíhuitl, chalchihuite, o rodete de jade, es otro elemento de procedencia precolombina que se representó con bastante frecuencia en varios templos y conventos. Puede o no llevar un agujero en el centro y simboliza lo precioso. La sangre de Cristo, según enseñaban los frailes a los indios, fue derramada para salvar al hombre. Para el indio, equivalía al líquido precioso y necesario para que el Sol pudiera continuar su carrera por el universo, fructificando las sementeras y haciendo posible la vida sobre la tierra. Este elemento se encuentra aislado en el muro norte del templo de Tlalmanalco, al lado de la capilla abierta. Se repite en el templo de Calpulalpan, en la torre de Tequixquiac, en los arcos de las capillas posas del convento de Huejotzingo y en lo alto de la fachada y en la torre del convento de Xochimilco, donde, además, va acompañado de otro glifo en forma de "coma" o espiral. La figura del chalchíhuitl se encuentra en todos o casi todos los escudos franciscanos, pues sustituye la imagen de las llagas de Cristo, como en Calpan, Apasco, Otumba, Tecali, artesonado de Huatlatlauhca,

etc. En Tlalmanalco tiene una forma muy especial y distinta de los demás casos.

Puesto que tanto el rodete como el chorro de sangre existían en la iconografía ancestral, cabe la posibilidad de que algunos escultores, sacerdotes indígenas supervivientes, hayan concebido una imagen sincrética al asociar las ideas cristianas y las prehispánicas, puesto que la sangre constituía un elemento precioso para ambas religiones, aunque con significados diferentes; de esta manera, agregaron al chalchíhuitl el chorro de sangre en el escudo franciscano. Los ejemplos de este último exhibidos en la fachada del convento de Huejotzingo, Puebla, tienen una talla excelente (foto 117, véase Apéndice. Figura 65). Estos dos motivos de origen ancestral, el rodete y el chorro de sangre, pueden observarse en algunos códices como el *Mendocino* o el *Borgia*, por ejemplo (figuras 66 a 68).

Por otra parte, en algunas cruces de atrio como las de Atzacoalco, Edo. de México (foto 118), y la Villa de Guadalupe, Distrito Federal, así como en las de Jilotepec y Huichapan, en Hidalgo (foto 119, figura 69), guardan estrecha semejanza, como si hubiesen salido de un solo taller, pues en ellas la sangre que sale de las llagas de las heridas de Cristo tiene una representa-



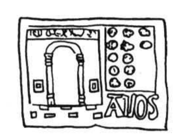


Figura 64. Huaquechula, Pue. Muro oeste del convento.



Figura 65. Huejotzingo, Pue. Escudo franciscano en la portada.



Figura 66. *Códice Mendocino*.



Figura 67. *Códice Borgia*.



Figura 68. *Códice Borgia*.



Foto 112. Tlaxcala, Tlax. Ídolo prehispánico como sostén de la pila de agua bendita, en la parroquia de la ciudad de Tlaxcala. En el lado opuesto hay otra pila con un ídolo distinto.

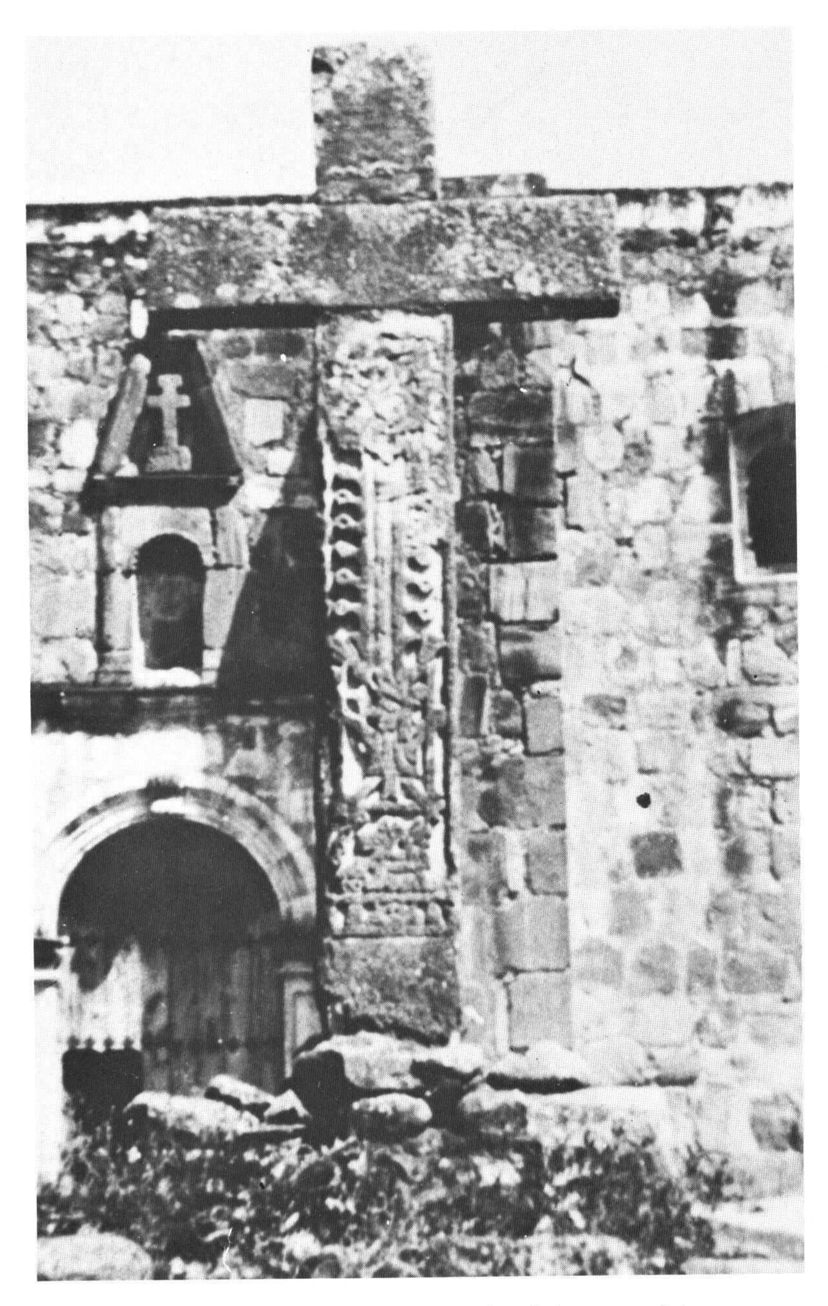


Foto 113. Topiltepec, Oax. Fuste prehispánico de la cruz atrial.

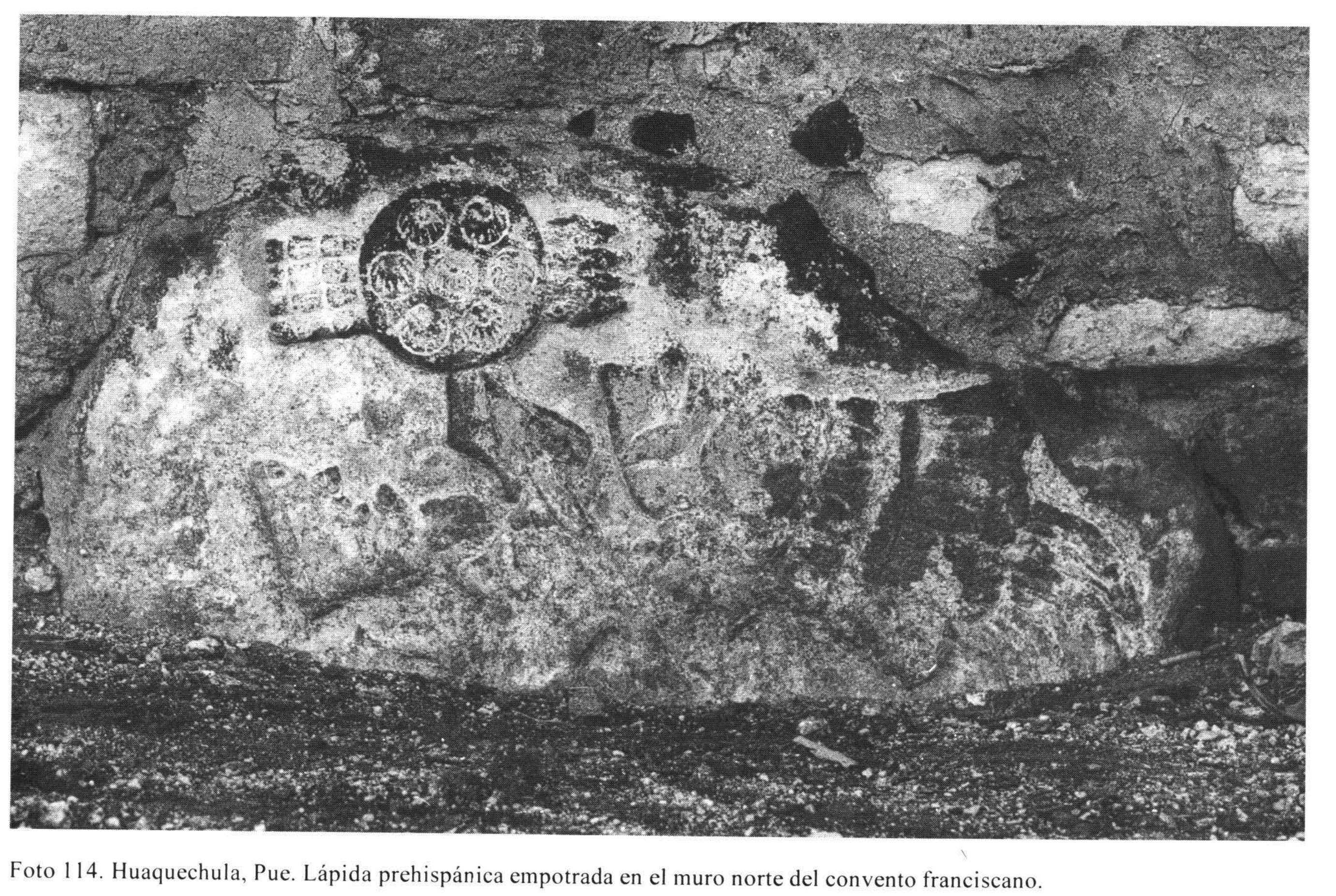


Foto 114. Huaquechula, Pue. Lápida prehispánica empotrada en el muro norte del convento franciscano.

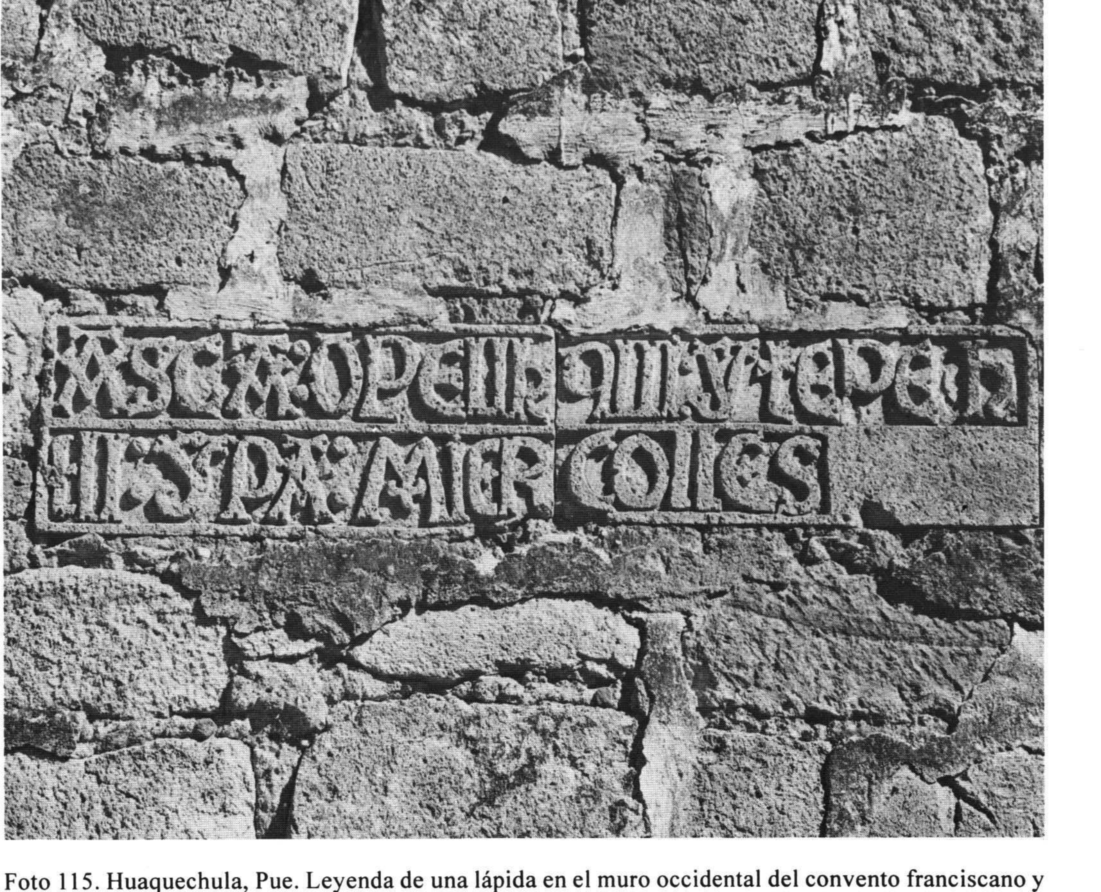


Foto 115. Huaquechula, Pue. Leyenda de una lápida en el muro occidental del convento franciscano y que dice: *asca:opeuhqui y (n)tepeh hispa: miercolles* (Ahora empezó en el pueblo, [en] miércoles).

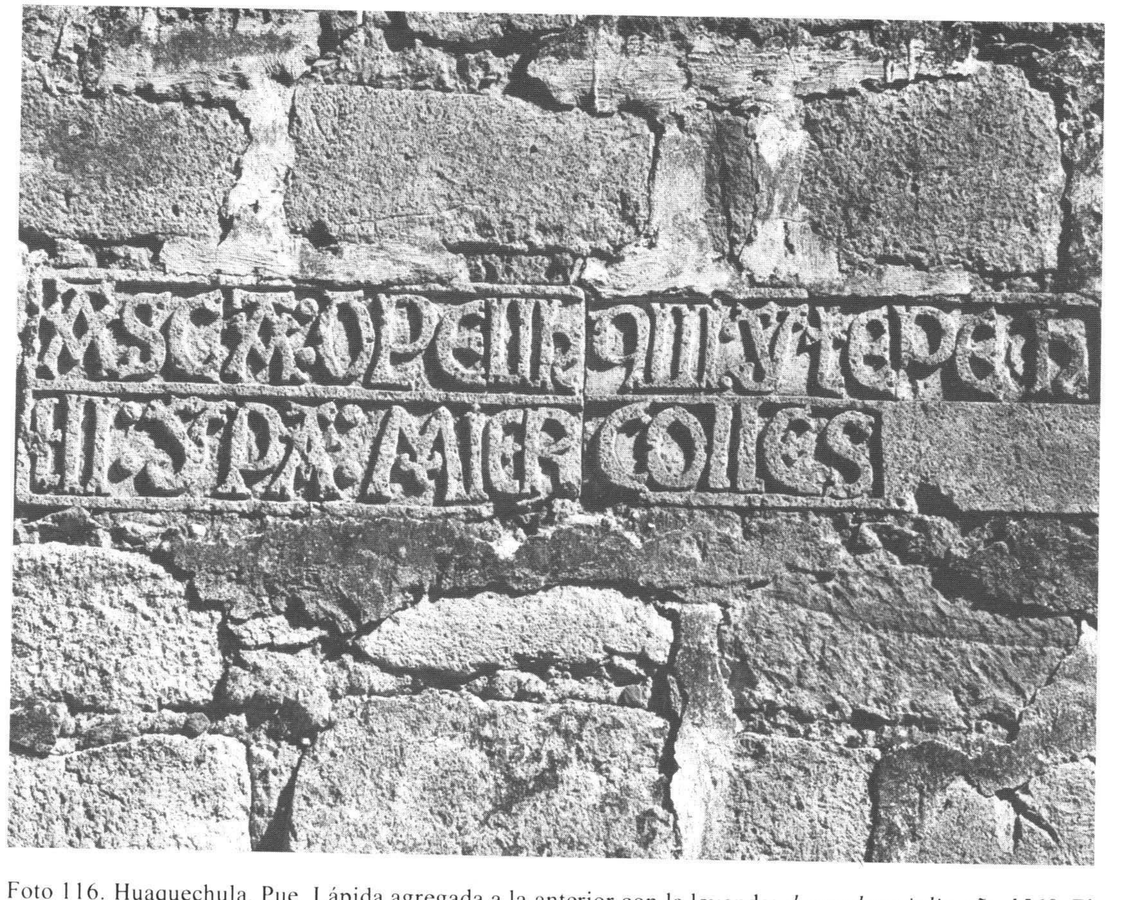


Foto 116. Huaquechula, Pue. Lápida agregada a la anterior con la leyenda: *d.penalosa iulio año 1569*. El signo 12.Casa equivale a la misma fecha.



Foto 118. Atzacoalco, Edo. de Méx. Cruz atrial en la que aparece el chorro de sangre de las llagas de Cristo, muy a la manera prehispánica. Lo mismo ocurre en gran número de cruces.

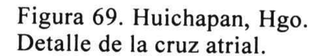



Figura 69. Huichapan, Hgo.
Detalle de la cruz atrial.



Figura 70. Coixtlahuaca, Oax.
Portada lateral. Detalle.

ción muy peculiar, que no hemos observado en ninguna obra europea. Menos característico es el chorro de sangre que sale del corazón y de la espada con que hirieron a Malco, localizado en la portada lateral del templo de Coixtlahuaca, Oaxaca (foto 120, figura 70).

En la portada del templo agustino de Molango, Hidalgo (foto 67, figura 71), a lo largo de las jambas y el arco se repite una y otra vez un elemento en forma de "s" alargada que pudiera ser europeo, pero también posee semejanza con la figura del *xonecuilli*, o gusano azul, de ascendencia prehispánica, reproducido por ejemplo en algunos sellos precolombinos (figura 72) y en códices como el *Vindobonensis* (figura 73). Según fray Bernardino de Sahagún, ese motivo era

> una especie de pan en forma de zigzag usado en ciertas fiestas... de las diosas *cihuapipipiltin* y dichos panes tenían tal forma porque figuraban el rayo que cae del cielo [pero también representaban una constelación]. A las estrellas que están en la boca de la bocina, llamaba esta gente *citlaxonecuilli*. Píntanla a la manera de una S, revueltas siete estrellas: dicen que están por sí apartadas de las otras y son resplandecientes. Llámanla citlaxonecuilli porque tiene semejanza con cierta manera de pan... el cual se comía en todas las casas un día del año que se llama *xochílhuitl*.[23]

Como este motivo aparece también en uno de los frisos de las posas de Calpan, es posible que haya sido un diseño europeo tomado de algún grabado, o quizás se trate de una coincidencia. En el mismo templo de Molango (foto 67) y abajo del *xonecuilli* aparece un elemento floral (figura 74) que recuerda el

[23] Sahagún, *Historia*, lib. I, cap. 10, p. 35; lib. VII, cap. IV, p. 435.



Figura 71. Molango, Hgo. Portada del templo.



Figura 72. Sello prehispánico mexica.



Figura 73. *Códice Vindobonensis*.



Figura 74. Molango, Hgo. Portada del templo.



Figura 75. *Códice Nuttall*.

diseño de algunos elementos ancestrales, como los contenidos en el *Códice Nuttall* (figura 75) y que podrían corresponder al signo caña.

En el arranque central de los arcos de la portería del convento de Huejotzingo, Puebla, hay una "flor de lis" que correspondería a la figura de la caña y que, como a los lados tiene una especie de rodetes, podría indicar la fecha prehispánica de dos caña (figura 76). Algo semejante se observa en el borde de las jambas del templo de Ixtapan de la Sal, Edo. de México (figura 77), donde hay una serie de elementos que tanto pueden ser puramente adornos como representaciones del signo caña y, como tienen un solo rodete, corresponderían a 1.Caña. Diseños



Figura 76. Huejotzingo, Pue. Portería del convento.



Figura 77. Ixtapan de la Sal, Edo. de Méx. Portada del templo.

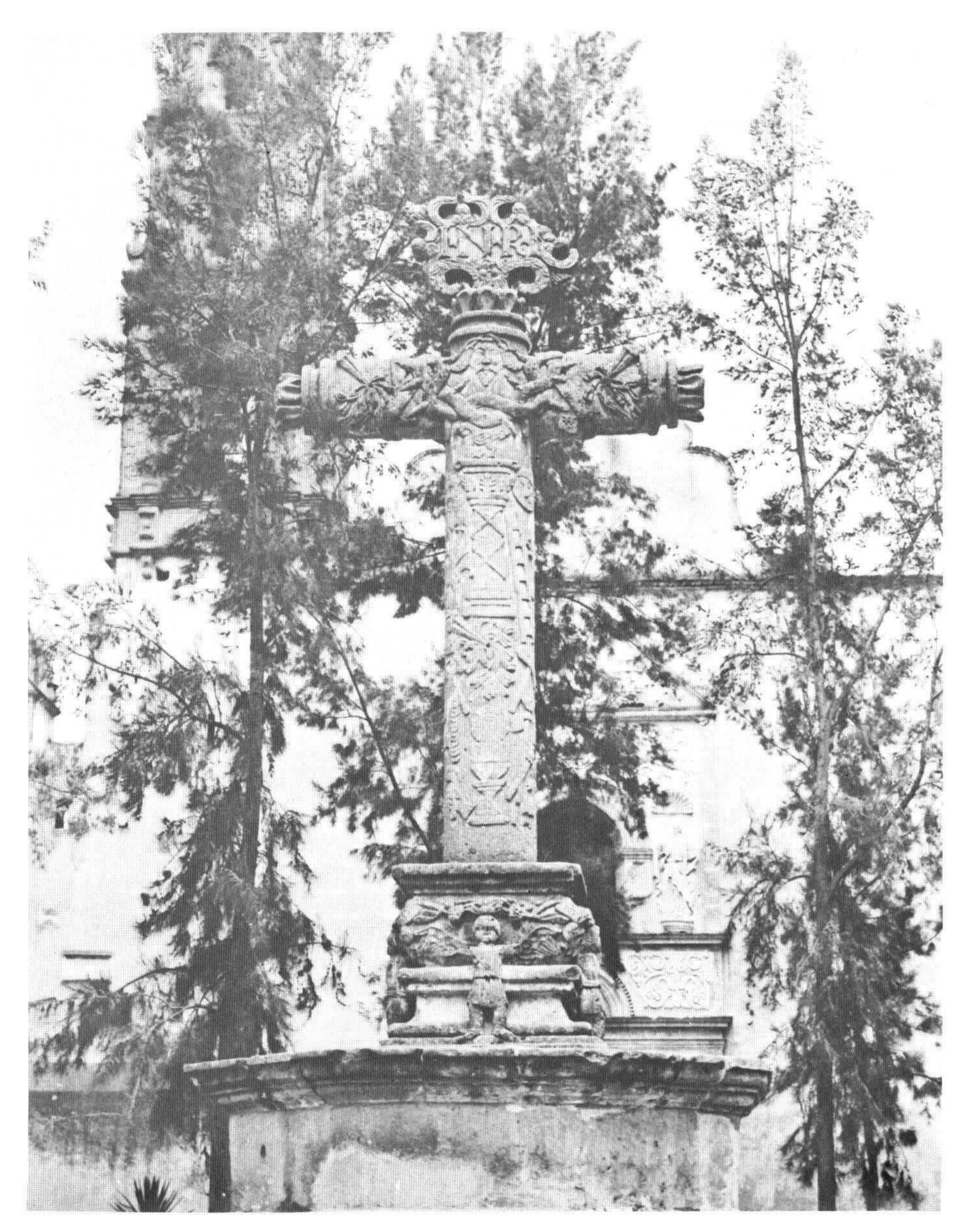


Foto 119. Huichapan, Hgo. Cruz atrial con el chorro de sangre a la manera prehispánica.



Foto 120. Coixtlahuaca, Oax. Representación de los emblemas de la Pasión de Cristo en la portada lateral del convento dominico. Nótese la vírgula en la boca del personaje de la parte inferior izquierda y el corte especial de la piedra, ya que no existe el bisel en la mayoría de las figuras.



Foto 121. Otumba, Edo. de Méx. Entrada al claustro. A lo largo del arco y las jambas se observa quince veces un diseño que recuerda un símbolo prehispánico.



Foto 122. Huejotzingo, Pue. Capilla posa en la que aparecen los ángeles que anuncian el Juicio Final y en la boca de la trompeta llevan unas flores que simbolizan el canto al modo indígena ancestral.

como éstos se encuentran más o menos elaborados en varias obras prehispánicas (figuras 78 a 80).

Otra figura vegetal, ligeramente distinta de las anteriores, es la que tiene la pila de Zinacantepec, Edo. de México, que también cuenta con los dos círculos o rodetes en la parte superior; si fuera glifo, se podría interpretar de manera semejante al de arriba: 2.Caña, equivalente a 1559, aunque en este caso la pila lleva una leyenda en náhuatl y la fecha de 1581 (figura 81).

Mencionaremos también las vírgulas floridas que salen de las trompetas de los ángeles de una capilla posa en el atrio del convento de Huejotzingo (foto 122, figura 82), que anuncian el Juicio Final. El escultor indígena no tuvo empacho en recurrir al sistema ancestral de utilizar las "flores" para significar la palabra o el canto. Ejemplo de esto último lo podemos observar en la página 27 del *Códice Vindobonensis*, donde uno de los personajes toca un caracol del que salen las vírgulas indicadoras del sonido (figura 83). También podemos verlas en algunos personajes del *Códice Florentino* (figura 84). Otra muestra importante, aunque de ejecución torpe, es la de una lápida con la figura de un personaje que estuvo sobre una puerta del lado norte del convento franciscano de Tepeapulco, Hidalgo, y hoy conservada en el museo local (foto 123, figura 85). Y no hay que olvidar las vírgulas floridas "rena-



Figura 78. Piedra del Sol. MNA, D.F.



Figura 79. Tonalámatl de Aubin.

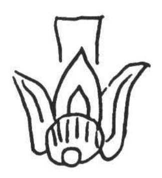


Figura 80. *Códice Borbónico.*



Figura 81. Zinacantepec, Edo. de Méx. Pila bautismal. Detalle.

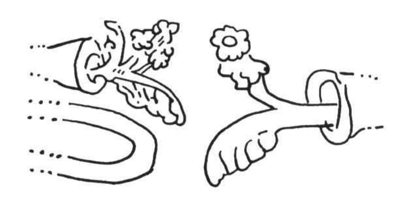


Figura 82. Huejotzingo, Pue. Capilla posa.



Figura 83. *Códice Vindobonensis.*



Figura 84. *Códice Florentino.*

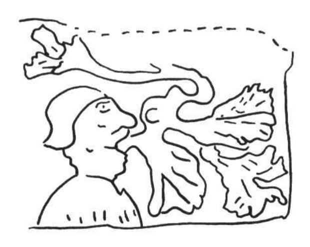


Figura 85. Tepeapulco, Hgo. Museo del convento.

centistas" que tienen los personajes de Ixmiquilpan, ya citados. En las jambas del templo pueblerino de Apasco, Edo de. México, hay un pájaro o perico posado en el follaje mientras entona su canto señalado por una pequeña vírgula abajo del pico (foto 30); este pájaro también se observa en Santa Mónica.

En la portería del convento agustino de Malinalco, Edo. de México, el tablero superior posee una serie de escudos; dos de ellos (primero y quinto) poseen una figura que tal vez sea la de la yerba llamada malinalli, como locativo del sitio, que en algunos casos tiene el aspecto de una planta de maguey o agave (foto 124, figura 86), tal como aparece en el *Códice Nutall* (figura 87) o en el *Códice Borgia* (figura 88). Esta figura nos recuerda ligeramente la que posee el escudo de la fuente de Tochimilco, Puebla, que lleva la fecha de 1560 (foto 94, figura 24). Los murales del interior de Malinalco poseen varias representaciones de signos y símbolos de corte netamente prehispánico señalados por Jeanette F. Peterson en su libro acerca de las pinturas de este sitio, ninguno de los cuales incluimos en nuestra investigación, por no haber estudiado dicho monasterio.



Foto 123. Tepeapulco, Edo. de Méx. Figura humana con vírgula “florida” en la boca. Hoy se conserva en el museo local del convento franciscano.

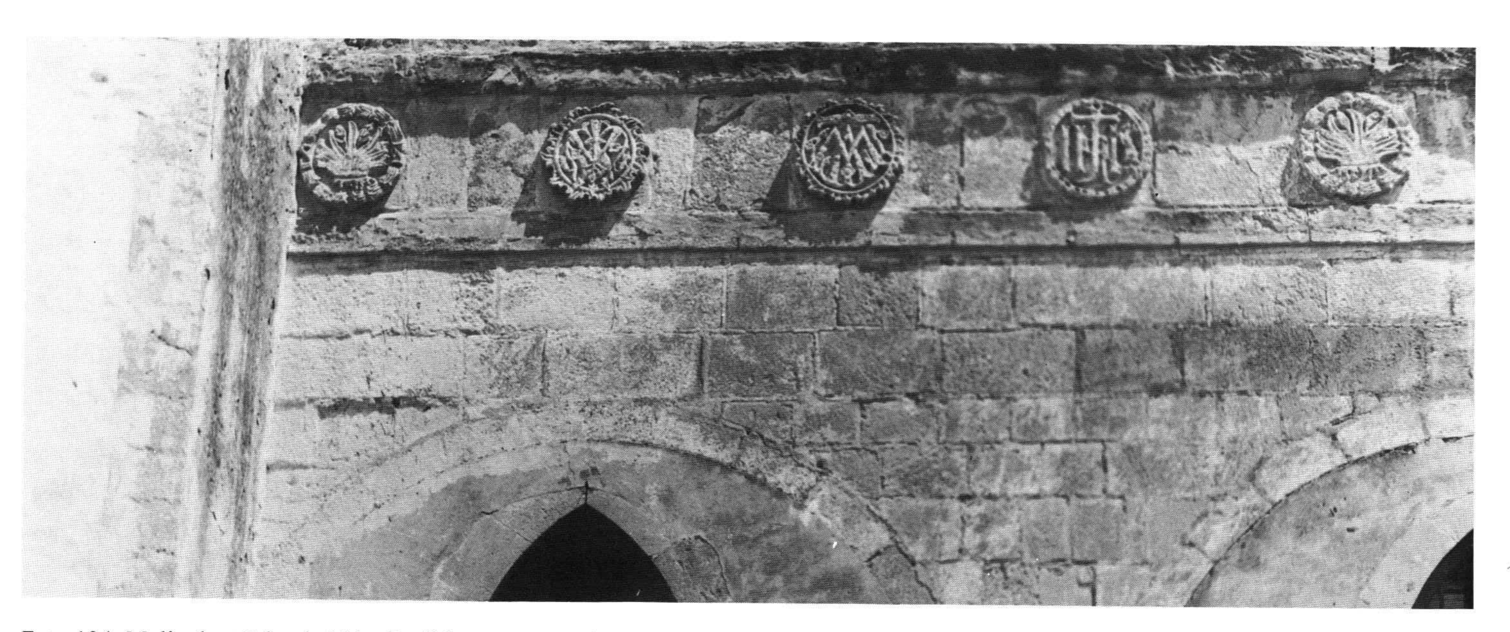


Foto 124. Malinalco, Edo. de Méx. Posible representación del *Malinalli* prehispánico, en la portería del convento agustino.



Figura 86. Malinalco, Edo. de Méx. Portería del convento.



Figura 87. *Códice Nuttall*.

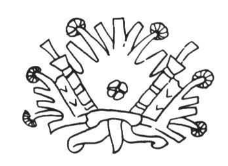


Figura 88. *Códice Borgia*.



Figura 89. Otumba, Edo. de Méx. Puerta de entrada al convento.

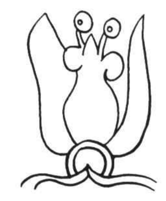


Figura 90. *Tonalámatl de Aubin*.

El penúltimo ejemplo escultórico de tipo vegetal complejo y de significado desconocido lo tenemos en los motivos que poseen el arco y las jambas de la puerta de entrada al claustro del convento de Otumba, Edo. de México, donde el escultor indígena, obsesionado por un diseño que tiene todo el sabor de lo prehispánico, pero de significado desconocido para nosotros, lo repitió quince veces. Obsérvese los dos rodetes, las raíces vegetales características de lo indígena y el elemento en forma de "interrogación" en la parte interior del dibujo (foto 121, figura 89). Compárese con un diseño del *Tonalámatl* de *Aubin* (figura 90).

Motivos de otro tipo y en extremo interesantes en Tlalmanalco son los que tienen la forma de rombos acompañados de chalchihuites en el centro, que posiblemente tienen cierta relación con la iconografía prehispánica, ya que podrían indicar las fechas de 3.*Tecpatl* o 3.Pedernal y 5.*Tecpatl* o 5.Pedernal. El ejemplo más importante de ellos es el que se encuentra en las semipilastras del arco triunfal de la capilla abierta de Tlalmanalco (foto 45) –por comodidad se unieron ambas obras en una sola ilustración–, cuyos rombos están separados en el cen-

tro por una franja donde se han esculpido los rodetes o chalchihuites ya conocidos (figuras 91 y 92). Diseños algo semejantes podemos observarlos en el traje del llamado Moctezuma en el *Códice Vaticano 3738*, formados aquí por una serie de piedras preciosas (figura 93). También se exhiben en uno de los escudos del *Códice Florentino* (figura 94). Todavía más antiguo es el diseño de los rombos sin rodetes que posee un sello o pintadera teotihuacano conservado en el Museo Nacional de Antropología (figura 95); finalmente, podemos citar un ejemplo semejante al de Tlalmanalco localizado en la página 45 del *Códice Borgia*.

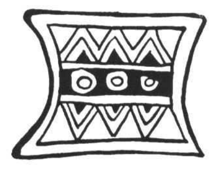


Figura 91. Tlalmanalco, Edo. de Méx. Capilla abierta. Jamba izquierda.

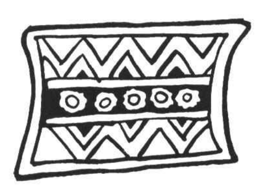


Figura 92. Tlalmanalco, Edo. de México. Capilla abierta. Jamba derecha.

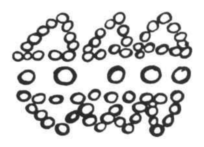


Figura 93. *Códice Vaticano 3738*.



Figura 94. *Códice Florentino*.



Figura 95. Sello teotihuacano.

Como un dato interesante, podríamos señalar que los indígenas acostumbraban "escribir" o pintar de derecha a izquierda, y la primera fecha que debemos leer será la de 5.Pedernal=1536, que está en la jamba derecha (foto 45), y después la de 3.Pedernal=1560, que está a la izquierda. Por otra parte, para complementar este tema de la cronología, en los capiteles del nicho que cobija a Cristo en el centro del arco (foto 46) tenemos al último un diseño vegetal semejante al glifo del ácatl o caña que



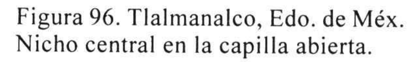


Figura 96. Tlalmanalco, Edo. de Méx. Nicho central en la capilla abierta.



Figura 97. Tlalmanalco, Edo. de Méx. Nicho central en la capilla abierta.

con los dos rodetes indicaría el motivo 2.Caña (figuras 96 y 97), correspondiente al año 1559; de acuerdo con los cálculos de Alfonso Caso, sólo habría un año de diferencia con el símbolo de la pilastra izquierda (3.Pedernal). Si así fuera, esto podría confirmar la fecha en que se terminó la capilla de un modo mucho más razonable que en el caso de 1591, cuando quedaban apenas dos millones de indígenas en todo el territorio. George Kubler[24] opina que pudo haber dos periodos de construcción: durante el primero, 1532-1536, se edificó la iglesia y, en el segundo, 1560-1588, partes del convento; sin embargo, la segunda época secundaria caería de lleno en el gobierno del arzobispo Montúfar, la visita de Jerónimo de Valderrama y el gobierno del virrey Martín Enríquez de Almanza.

Es posible que don Manuel Toussaint se haya referido a uno de estos relieves al señalar la presencia del signo 3.Pedernal, "que corresponde al año de 1560, si es que es correcta la interpretación". Su apreciación es atinada, pero también deberíamos interpretar el relieve de la otra pilastra que lleva cinco rodetes, fecha que equivale a 5.Pedernal, o sea 1536. Sin embargo, aunque no era común repetir el signo sino el numeral, debió de existir alguna razón para realizar el trabajo de esta manera. Por cuanto a la veracidad de los diseños y de las fechas, no hay prueba documental que confirme o rechace cualquiera de ellas. Aun cuando el año de 1536 parecería demasiado temprano para el inicio de una obra de la magnitud en cuestión, hay que tenerlo en cuenta por la importancia arqueológica del sitio –de allí

[24] Kubler, *Mexican Architecture*, vol. I, p. 62; vol. II, p. 479.

procede, por ejemplo, la escultura de Xochipilli, "príncipe de las flores", conservada en el Museo Nacional de Antropología, obra maestra de la escultura mexica– y por la presencia de evangelizadores como Valencia, que tuvo tanto influjo en esta zona y cuya muerte ocurrió en 1534, Sahagún, Motolinía y, al parecer, también Olmos. La fecha de 1588, que también correspondería al signo 5.Pedernal, es en exceso tardía. De esta manera, la construcción de la capilla abierta de Tlalmanalco puede haberse realizado entre 1536 y 1560, o sea entre 5.Pedernal y 3.Pedernal (foto 45);[25] la primera fecha señalaría el inicio y la segunda su terminación, salvando el hito de las grandes epidemias de 1545-1546 y de 1576-1580, que debieron afectar a los constructores, y esos 24 años de trabajo caen en el terreno de lo lógico y de lo posible. Los misioneros no iban a emprender obras tan laboriosas y de trabajo lento cuando sus indios, a quienes consideraron casi como hijos, eran ya tan pocos y cada día más y más miserables a causa de la explotación y el maltrato de los españoles. Por otra parte, para esta época el ánimo de los misioneros había decaído en forma notable y la Corona española iniciaba ya movimientos para quitarles los conventos y entregarlos al clero secular.

En la portada lateral del templo conventual de Tlalnepantla, Edo. de México, abajo de la escultura de san Bartolomé (foto 125, figura 98), está la representación de las almenas como topónimo del pueblo de Tenayuca que, junto con el de Teocalhuiaca, cuyo nombre sí aparece esculpido al pie de san Lorenzo, contribuyó, como otros, a la edificación del convento franciscano. Las almenas fueron muy comunes en las representaciones de los templos prehispánicos dibujados en los códices, y nos limitamos a señalar un ejemplo del *Códice Vindobonensis* (figura 99).

Mucho más raro e interesante es el motivo localizado en una lápida empotrada en lo alto de la torre del templo de Tequixquiac, Edo. de México (foto 126, figura 100), que representa al animal acuático conocido en el mundo prehispánico con el nom-

[25] Curiel, *Tlalmanalco*... El autor considera que los 24 años que posiblemente indican los glifos citados corresponden a un tiempo muy largo. Sin aportar prueba documental alguna, cree que su construcción debe situarse entre 1560 y 1567.



Foto 125. Tlalnepantla, Edo. de Méx. Imagen de san Bartolomé, a cuyos pies aparece un almenado de estilo indígena. Portada lateral del convento franciscano.

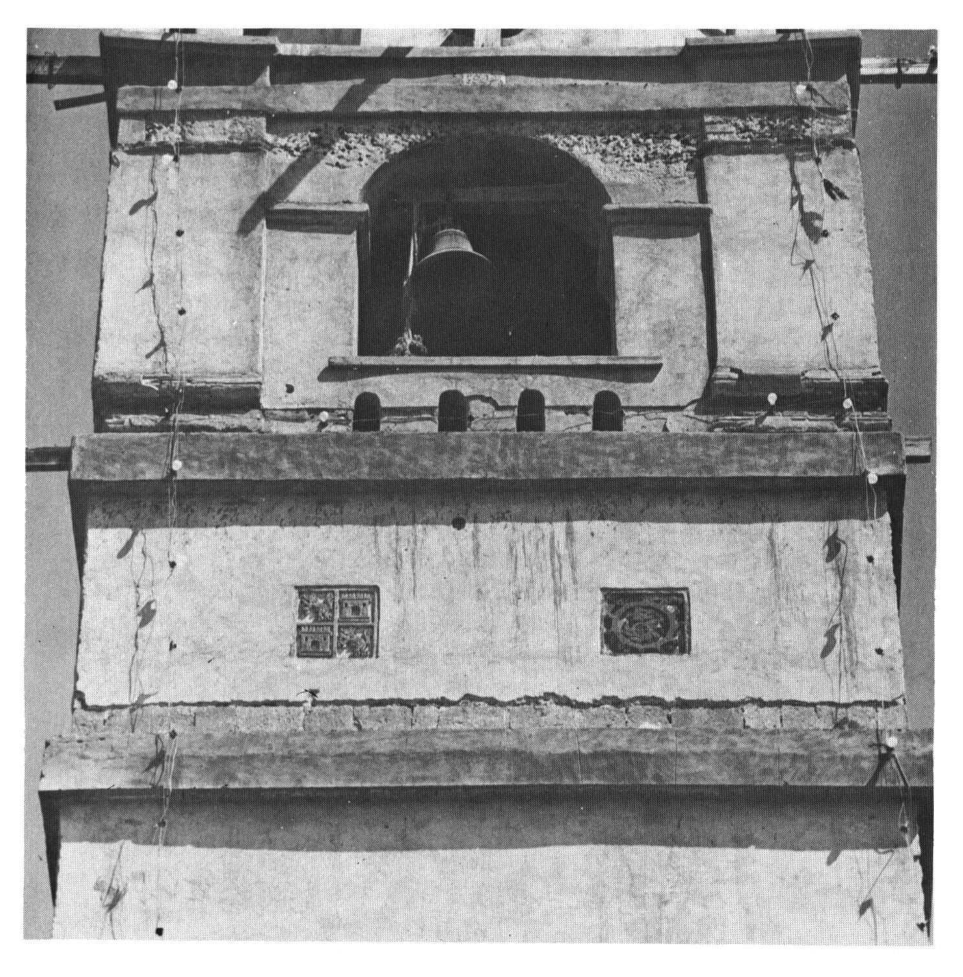


Foto 126. Tequixquiac, Edo. de Méx. Escudos de Castilla y del Ahuízotl prehispánico, en la torre del templo.

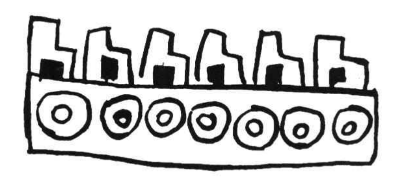



Figura 98. Tlalnepantla, Edo. de Méx. Portada lateral.



Figura 99. *Códice Vindobonensis.*

bre de *ahuízotl*, apelativo también de un gobernante mexica, del cual hay una lápida en el Museo Nacional de Antropología (foto 127) y de quien damos un dibujo contenido en el *Códice Matritense* (figura 101).

En la cabecera de la basílica dominica de Cuilapan, Oaxaca, hay una lápida empotrada estudiada hace tiempo por Alfonso Caso, en la cual, aparte de la fecha de 1555, hay otros glifos comunes en los códices mixtecos (figura 102).

Dispersos en varios templos y conventos se encuentran otros motivos donde se percibe el influjo prehispánico, como la columna empotrada en la esquina sudoeste de la tapia del convento franciscano de Tultitlán, Edo. de México, tan rico, por otra parte, en reminiscencias ancestrales manifestadas en numerosas lápidas empotradas en la tapia del monasterio. Esta columna, de corte europeo, tiene inscrito en el capitel el nombre del lugar: Toctitlan, y en el tercio inferior está el glifo del tule, el del agua con sus gotas características y los caracoles que funcionan alternadamente como topónimo del lugar de los tules o juncias (foto 128, figura 103). Al lado izquierdo se al-

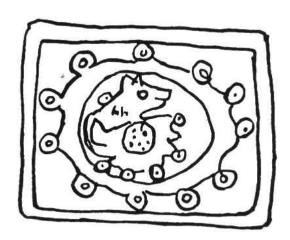


Figura 100. Tequixquiac, Edo. de Méx. Torre de la iglesia.



Figura 101. *Códice Matritense.*

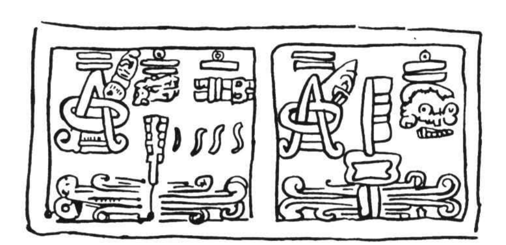


Figura 102. Cuilapan, Oax. Ábside de la basílica.

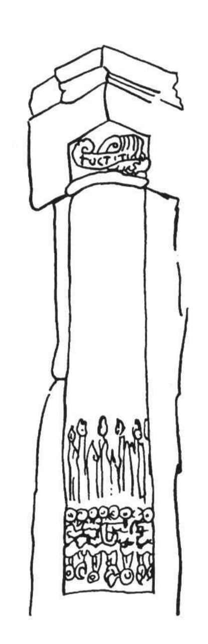


Figura 103. Tultitlán, Edo. de Méx. Pilastra en la esquina sudoeste de la tapia.

canza a observar la figura de un águila, sigue una leyenda en que se lee "Sta. Asumptio" y, finalmente, la figura de un *chimalli* o escudo.

En la iglesia de San Juan, uno de los barrios de Xochimilco, Distrito Federal, el muro del lado sur conserva dos lápidas interesantes. Una de ellas consiste en un octágono con ocho puntos en el interior, más el central en forma de rodete que nos recuerda un escudo exhibido en la tapia de Tultitlán. En este mismo muro hay una cabeza de ídolo y en la parte inferior un chalchihuite. Al lado de la puerta de entrada hay otra, en cuya parte superior figuran tres lápidas más con una flor, una cruz y un corte de caracol representado a la manera prehispánica. Finalmente, la torre tiene en los cuatro lados otras piedras con figuras de flores y chalchihuites. A unos quinientos metros de este templo está el de La Asunción, que tiene en la fachada un diseño floral y un chalchihuite, y en el muro sur se localiza una lápida con una figura extraña que parece ser la cabeza de una serpien-

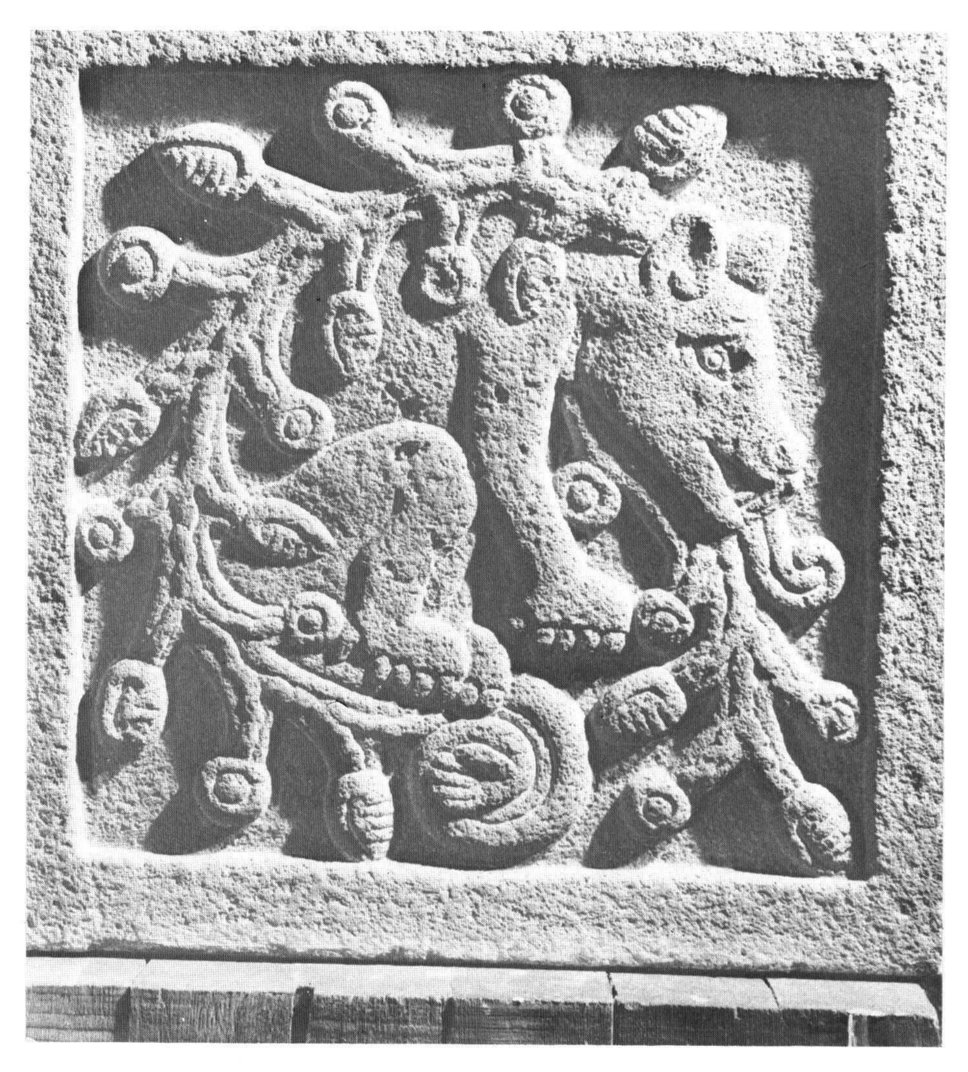


Foto 127. Lápida mexica con la figura de un animal acuático denominado Ahuízotl, símbolo de un gobernante mexica del mismo nombre. Museo Nacional de Antropología.

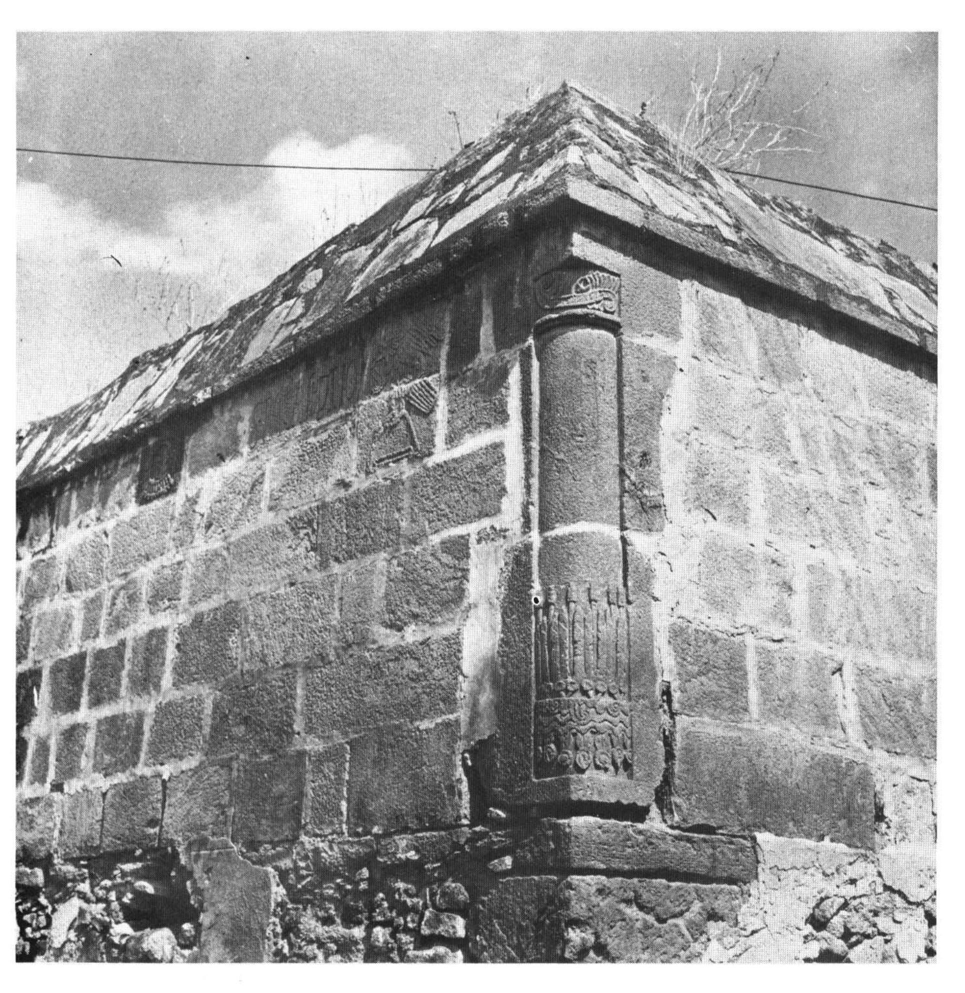


Foto 128. Tultitlán, Edo. de Méx. Columna tallada en la esquina sudoeste de la tapia del convento franciscano. En el tercio inferior está el glifo del tular sobre el agua, las gotas de agua y los caracoles, símbolos característicos de la iconografía prehispánica. A la izquierda alcanza a percibirse un águila sobre su pedestal. La leyenda que sigue dice: Sta. Asumptio y finalmente la figura de un escudo o *chimali.*



Foto 129. Xochimilco, D.F. Lápida prehispánica con la cabeza de una serpiente. Templo del barrio de La Asunción.



Foto 130. San Mateo Xóloc, Edo. de Méx. Escultura de san Pedro en la portada del templo franciscano. Nótese los glifos del Ílhuitl, 4.Ollin y 2.Técpatl esculpidos en la peana.

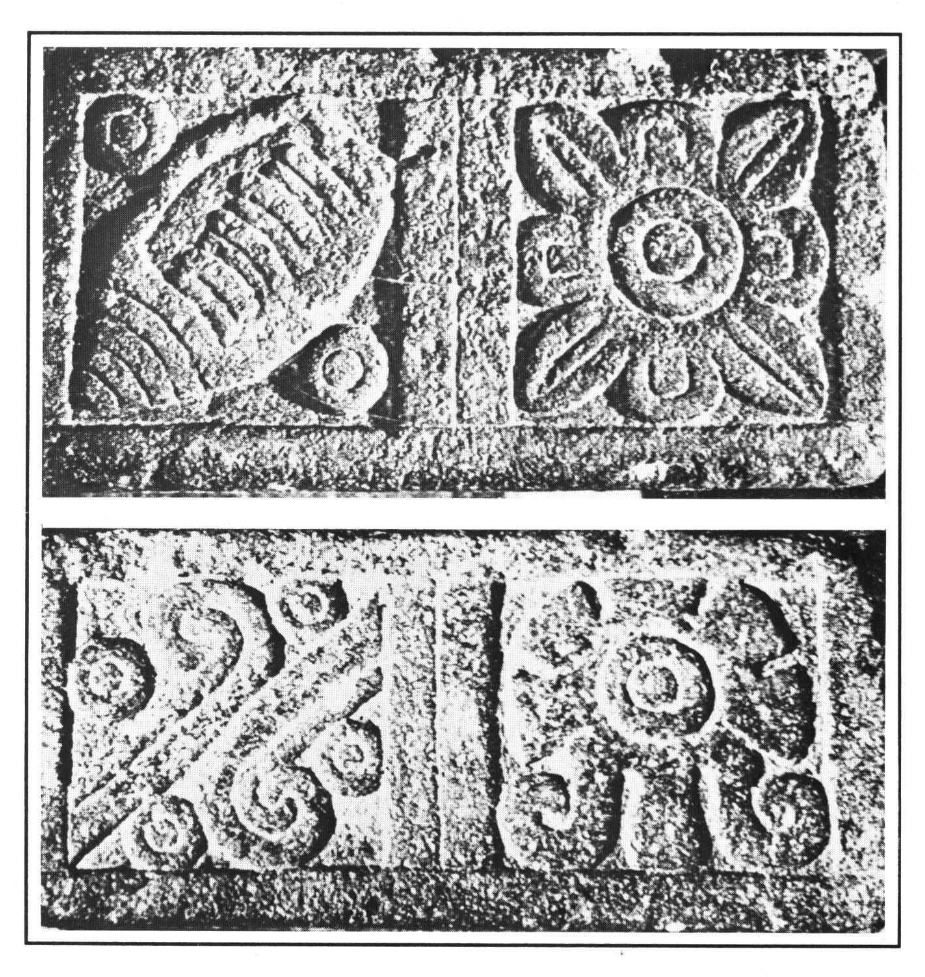


Foto 131. Tepetlacalli o altar mexica con cuatro glifos de los cuales el Tecpatl, el Nahui Ollin y el Ílhuitl (o quizá sea mariposa) recuerdan los de Xóloc. Museo Nacional de Antropología.

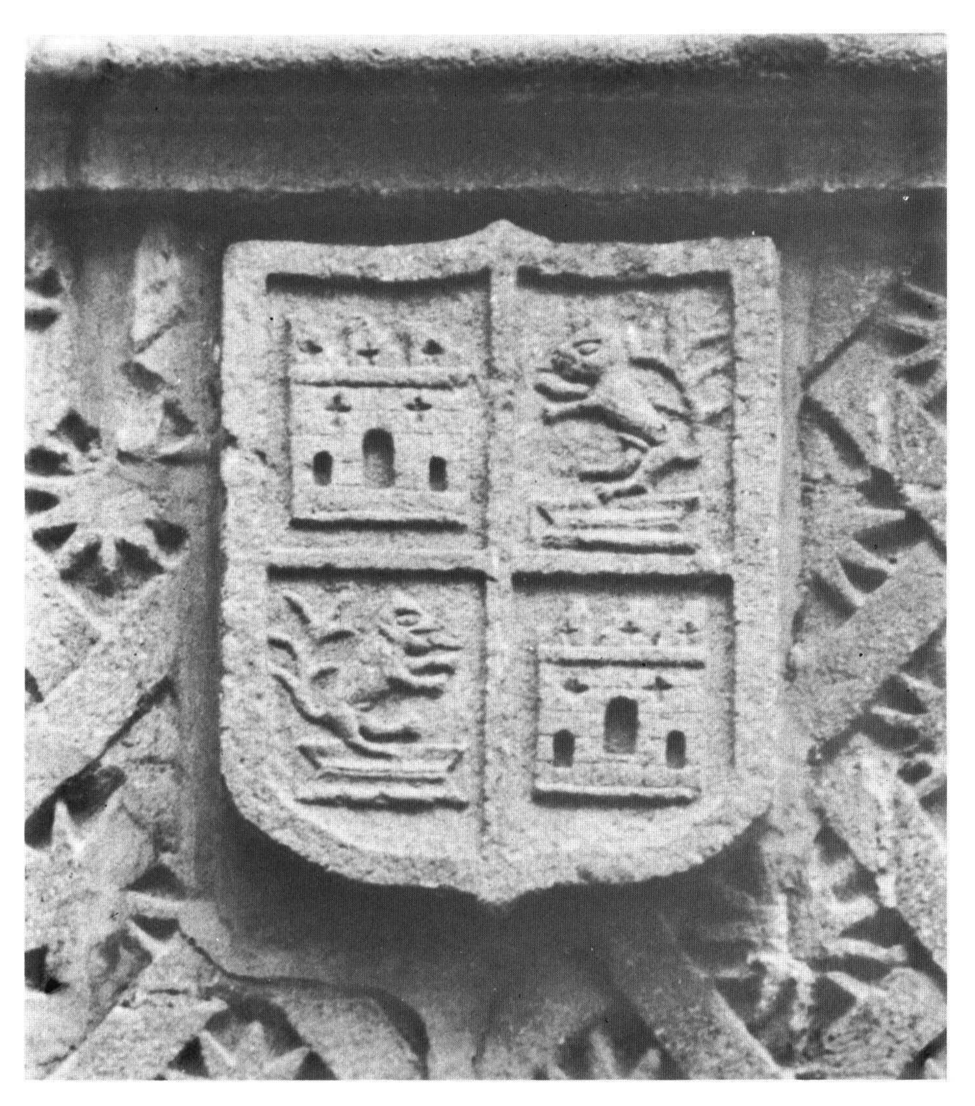


Foto 132. Chimalhuacán-Chalco, Edo. de Méx. Detalle de la portada del convento dominico en el que se puede observar que la cola de los leones del escudo derecho de Castilla terminan con la figura del *ácatl* o caña, de origen prehispánico.

te (foto 129), y otra que, con buenas intenciones, podría ser el cuerpo de un hombre sin cabeza, con un solo brazo, la región glútea y una pierna, directamente al lado del cuello y la lengua del reptil.

Muy interesante es el templo del pueblo de San Mateo Xóloc, Edo. de México, a unos cuantos kilómetros al oeste de Tepotzotlán, Edo. de México. Su portada es muy sencilla y en las jambas están esculpidas las imágenes de san Pedro y san Pablo con todas las características de la escultura franciscana del siglo XVI. Pero lo fundamental reside en los glifos precolombinos que tienen las peanas y que corresponden a la representación del ílhuitl, día o fiesta (*ilhuícac* = gloria), una flor de cuatro pétalos como las que hemos visto anteriormente y dos diseños que podrían interpretarse como representaciones del técpatl o cuchillo (foto 130) y que recuerdan los motivos impresos en algunas piezas mexicas del Museo Nacional de Antropología, sobre todo un petlacalli que tiene tres de los motivos esculpidos en Xóloc (foto 131). Recuérdese que los mesoamericanos raramente duplicaban un signo y para evitarlo colocaban un numeral tantas veces como era necesario. Por razones desconocidas, en San Mateo Xóloc duplicaron la figura del cuchillo de pedernal, si éste es el signo representado.

Muy interesantes son los escudos de Castilla y León que ostenta la portada del pequeño convento dominico de Chimalhuacán-Chalco, Edo. de México, pues el artista indígena que esculpió esta obra de carácter morisco a la cola del león le agregó la figura de una caña, carrizo o ácatl de estirpe precolombina (foto 132).

Para terminar esta lista de los motivos principales que muestran un decidido influjo prehispánico, mencionaremos las figuras de dos murales en los conventos agustinos de Totolapan, en el estado de Morelos, y en el franciscano de Tecamachalco, Puebla. En el lado derecho del de Totolapan, bastante maltratado y difuso por los restos del encalado que todavía posee, aparece una lagartija; en el centro, un conejo (tochtli) y el águila con la serpiente de cascabel en el pico. Esta última es otro de los animales precolombinos representado varias veces: generalmente se le observa en los frisos de los murales, como en los de Huejotzingo, Puebla, o en Tepeapulco, Edo. de México, pero



Foto 133. Actopan, Hgo. Detalle del mural de la Tebaida, en el que aparecen el diablo cuya cola termina con cabeza de serpiente. Obsérvese dos conejos o tochtli, y la figura enrollada de la serpiente, ofidio que tanta importancia tuvo en la religión precolombina.

destaca sobre todo en los murales de la capilla abierta de Actopan, Hidalgo, que muestra la escena de la tentación de Adán y Eva (fotos 132 y 133, véase Apéndice). En el mural del templo de Tecamachalco se descubrieron en el mes de diciembre de 1977 unas pinturas policromadas en azul (azul maya), verde y ocre que muestran una planta con la apariencia de maguey, pero por los detalles de la parte superior más bien podría ser una mezcla de él con tule. Enmarcado por dos hileras de chalchihuites y en medio de un campo pintado con azul maya para simular el agua, se observa un pez, figuras que, posiblemente, fueron hechas por algunos de los ayudantes de Juan Gersón, el pintor indígena de las escenas del sotocoro en 1562, según se consigna en los *Anales de Tecamachalco*.

Cuadro IV

REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EDIFICIOS DEL SIGLO XVI

Motivos	*Localidad*	*Orden*	*Situación*	*Escultura*	*Pintura*
Agua (Atl:cacto)	Metztitlán, Hgo.	OSA	Refectorio		x
Águila (Cuauhtli)	Cuernavaca, Mor.	OFM	Fachada de casa	x	
Águila	San Miguel Chapultepec, Edo. de Méx.	OFM	Portal Templo	x	
Águila	Malinalco, Edo. de Méx.	OSA	Claustro		x
Águila	Tultitlán, Edo. de Méx.	OFM	Tapia conventual	x	
Águila	Ocuituco, Mor.	OSA	Claustro		x
Águila	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Presbiterio		x
Águila y Serpiente	Apasco, Edo. de Méx.	OFM	Capilla Abierta	x	
Águila y Serpiente	Tetepango, Hgo.	OSA	Portada Templo	x	
Águila y Serpiente	Totolapan, Mor.	OSA	Claustro		x
Águila y Serpiente	Tulpetlac, Edo. de Méx.	OFM	Portada	x	
Águila y Serpiente	Yuriria, Gto.	OSA	Portada	x	
Águila y Tigre (Ocelotl)	Cuauhtinchan, Pue.	OFM	Claustro		x
Águila y Tigre	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Escudo Portada	x	
Águila y Tigres	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Escudo Portada	x	
Águila y Tigres	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Sotocoro		x
Águila y Tigres	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Sotocoro		x
Águila, Tigre, Malinalli	Tochimilco, Pue.	OFM	Escudo: Fuente	x	
Ahuízotl (Animal acuático)	Tequixquiac, Edo. de Méx.	OSA	Torre del Templo	x	
Almenas	Tlalnepantla, Edo. de Méx.	OFM	Portada lateral	x	
Año Teotihuacano	San Martín Pirámides, Edo. de Méx.	OFM	Portada	x	
Atl-Tlachinolli: guerra	Huatlatlauhca, Pue.	OFM	Portada Casa	x	
Atl-Tlachinolli	Tecamachalco, Pue.	OFM	Base de la Torre	x	
Caballero Águila	Cholula, Pue.	OFM	Portada casa	x	
Caballero Águila	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Muros Templo		x
Caballero Águila	Tlatelolco, D.F.	OFM	Retablo mayor	x	
Caballero Tigre	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Muros Templo		x
Caña (Ácatl)	Acatzingo, Pue.	OFM	Pila	x	
Caña de Maíz	Tulpetlac, Edo. de Méx.	OFM	Portada	x	
¿Caña? (¿1.Caña?)	Molango, Hgo.	OSA	Portada	x	

Cuadro IV (continuación)

REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EDIFICIOS DEL SIGLO XVI

Motivos	*Localidad*	*Orden*	*Situación*	*Escultura*	*Pintura*
¿Caña? (¿2.Caña?)	Otumba, Edo. de Mex.	OFM	Portada Claustro	x	
¿Caña? (¿2.Caña?)	Tlalmanalco, Edo. de Méx.	OFM	Nicho Capilla abierta	x	
Caracol (¿Quetzalcóatl?)	San Juan Xochimilco, D.F.	OFM	Muro sur Templo	xxx	
Chalchíhuitl	Cuernavaca, Mor.	OFM	Capilla	x	
Chalchíhuitl	Calpulalpan, Tlax.	OFM	Muro Templo	x	
Chalchíhuitl	Epazoyucan, Hgo.	OSA	Portada	x	
Chalchíhuitl	Huejotzingo, Pue.	OFM	Capillas Posas	x	
Chalchíhuitl	San Lorenzo, Mich.	¿?	Portada	x	
Chalchíhuitl	San José Teacalco, Edo. de Méx.	OFM	Portada	x	
Chalchíhuitl	Tequixquiac, Edo. de Méx.	OSA	Torre	xxx ¿?	
Chalchíhuitl	Tlalmanalco, Edo. de Méx.	OFM	Muro norte Templo	xxx ¿?	
Chalchíhuitl	Xochimilco, D.F.	OFM	Portada y Torre	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Apasco, Edo. de Méx.	OFM	Escudo Capilla	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Atzacoalco, Edo. de Méx.	OFM	Cruz atrial	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Calpan, Pue.	OFM	Escudo OFM: Portada	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Huejotzingo, Pue.	OFM	Portada y Capilla Posa	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Tecali, Pue.	OFM	Puerta y Pilas	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Uruapan, Mich.	OFM	Portada	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Yecapixtla, Mor.	OSA	Portada Principal	x	
Chalchíhuitl y Llagas	Zacatelco, Tlax.	OFM	Pila	x	
Chorro Sangre	Huichapan, Hgo.	OFM	Cruz Atrial	x	
Chorro Sangre	Villa Guadalupe, D.F.	¿OFM?	Cruz	x	
Chalchíhuatl	Huatlatlauhca, Pue.	¿OFM?	Portada Casa	x	
Chapulín	San Miguel Chapultepec, Edo. de Méx.	OFM	Portada	x	
Chimalli (escudo)	Tlacotepec, Edo. de Méx.	¿OFM?	Portada Templo	x	

Cuadro IV (continuación)

REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EDIFICIOS DEL SIGLO XVI

Motivos	*Localidad*	*Orden*	*Situación*	*Escultura*	*Pintura*
Chimalli	Tultitlán, Edo. de Méx.	OFM	Tapia conventual	x	
Chimalli ¿?	Yecapixtla, Mor.	OSA	Claustro		x
Códice	Tlaquiltenango, Mor.	OFM	Claustro		x
Códice (¿Tonalámatl?)	Cuauhtinchan, Pue.	OFM	Mendieta, *Historia*		x
Conejo: 4.Conejo, 1574	Acatzingo, Pue.	OFM	Pila bautismal	x	
Conejo	Totolapan, Mor.	OSA	Claustro		x
¿Coyotes?	Tepeapulco, Hgo.	OFM	Portada	x	
Cuetzpallin	Metztitlán, Hgo.	OSA	Claustro		x
Cuetzpallin	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Claustro		x
Cuetzpallin: lagartija	Ocuituco, Mor.	OSA	Claustro		x
Cuetzpallin	Totolapan, Mor.	OSA	Claustro		x
Doce.casa=1569	Huaquechula, Pue.	OFM	Muro occidental	x	
Espejo Obsidiana	Ciudad Hidalgo, Mich.	OFM	Cruz atrial	x	
Espejo Obsidiana	San Felipe Alzati, Mich.	OFM	Cruz atrial	x	
Flecha tipo prehispánica.	Huatlatlauhca, Pue.	¿OFM?	Portada Casa	x	
Flecha	Metztitlán, Hgo.	OSA	Púlpito Refectorio	x	
Greca tipo prehispánico	Culhuacán, D.F.	OSA	Celdas Claustro		x
Ídolo prehispánico	Huaquechula, Pue.	OFM	Muro norte Templo	xxx	
Ídolo prehispánico	Los Reyes Tlalnepantla, Edo de Méx.	OFM	Muro sur Templo	xxx	
Ídolo prehispánico	Tlaquiltenango, Mor.	¿OFM?	Muro sudoeste	xxx	
Ídolo	Tezontepec, Hgo.	OSA	Muro norte	xxx	
Ídolo	Tlaxcala, Tlax.	OFM	Pila Parroquia	xxx	
Ídolo	La Asunción, Xochimilco, D.F.	OFM	Muro sur	xxx	
Ídolo	Topiltepec, Oax.	OP	Cruz atrial	xxx	
Ídolo	Huaquechula, Pue.	OFM	Muro norte	xxx	
Ídolo	San Juan, Xochimilco, D.F.	OFM	Muro sur	xxx	
Maguey	Tepeapulco, Hgo.	OFM	Portada y Fuente	x	x
Malinalli	Malinalco, Edo. de Méx.	OSA	Portería	x	
¿Malinalli?	Tochimilco, Pue.	OFM	Escudo de la fuente	x	

Cuadro IV (continuación)

REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EDIFICIOS DEL SIGLO XVI

Motivos	*Localidad*	*Orden*	*Situación*	*Escultura*	*Pintura*
Mariposas (Papálotl)	Teposcolula, Oax.	OP	Arco de la puerta	x	
Náhuatl (idioma)	Atlatlauhca, Mor.	OSA	Celda Claustro		x
Náhuatl (idioma)	Coxcatlán, Pue.	OFM	Portada	x	
Náhuatl (idioma)	Huaquechula, Pue.	OFM	Muros Tapia	x	
Náhuatl (idioma)	Tecamachalco, Pue.	OFM	Pinturas Sotocoro		x
Náhuatl (idioma)	Tepeji del Río, Edo. de Méx.	OFM	Muro occidental, Tapia	x	
Náhuatl (idioma)	Totolapan, Mor.	OSA	Celda Claustro		x
Náhuatl (idioma)	Zinacantepec, Edo. de Méx.	OFM	Pila bautismal	x	
Nopal	Ocuituco, Mor.	OSA	Escalera Claustro		x
Nopal	Los Reyes Tlalne-pantla, Edo. de Mex.	OFM	Portada	x	
Numeral prehispánico	Cuilapan, Oax.	OP	Lápida Presbiterio	x	
Numeral Huaquechula	Huaquechula, Pue.	OFM	Muro occidental	x	
Ollin (movimiento)	Culhuacán, D.F.	OSA	Celdas		x
¿Ollin?	Huejotzingo, Pue.	OFM	Portería	x	
Ollin	Otumba, Edo. de Méx.	OFM	Pila agua bendita	x	
Ollin	La Asunción, Xochi-milco, D.F.	OFM	Muro sur	x	
Ollin	Xochimilco, D.F.	OFM	Portada Convento	x	
Ollin	Tecali, Pue.	OFM	Portada Claustro	x	
Ollin (En Tepetlacalli)	Yautepec, Mor.	OP	Pileta Claustro	xxx	
Papel Amate	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Claustro Alto		x
Papel Amate	Tecamachalco, Pue.	OFM	Pinturas Sotocoro		x
Papel Amate	Tepetlaoztoc, Edo. de Méx.	OP	Retrato Betanzos (¿Robado?)		x
Penacho	Tetela del Volcán, Mor.	OP	Claustro		x
Serpiente (Cóatl)	Huaquechula, Pue.	OFM	Tapia Convento	x	
Serpiente	Tultitlán, Edo. de Méx.	OFM	Tapia Convento	x	
Tlachtemalácatl (aro)	Culhuacán, D.F.	OSA	Claustro	xxx	
Tlachtemalácatl	Huaquechula, Pue.	OFM	Muro norte	xxx	
Tlachtemalácatl	Tula, Hgo.	OFM	Muro Templo	xxx	
Tepetlacalli base cruz	Nativitas Zacapa, Edo. de Méx.	OFM	Pileta agua	xxx	

Cuadro IV (continuación)

REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN EDIFICIOS DEL SIGLO XVI

Motivos	*Localidad*	*Orden*	*Situación*	*Escultura*	*Pintura*
Tepetlacalli	Cocotitlán, Edo. de Méx.	OFM	Pileta agua bendita	xxx	
Teocuítlatl (signo Oro)	Huejotzingo, Pue.	OFM	Capillas posas	x	
Tule y Agua	Tultitlán, Edo. de Méx.	OFM	Tapia Convento	x	
Vírgulas	Calpan, Pue.	OFM	Capilla posa San Juan	x	
Vírgula filacteria	Actopan, Hgo.	OSA	Mural Tebaida		x
Vírgula	Coixtlahuaca, Oax.	OP	Portada Lateral	x	
Vírgula	Huejotzingo, Pue.	OFM	Pintura Claustro		x
Vírgula filacteria	Tlaxcala, Tlax.	OFM	Puerta Lateral	x	
Vírgula florida	Huejotzingo, Pue.	OFM	Capilla posa	x	
Vírgula florida	Ixmiquilpan, Hgo.	OSA	Murales Templo		x
Vírgula florida	Tepeapulco, Hgo.	OFM	Puerta lateral	x	
Xonecuilli (¿?)	Molango, Hgo.	OSA	Portada	x	

OFM =franciscanos, OP = dominicos y OSA = agustinos.

Cuadro V

DISTRIBUCIÓN DE REMINISCENCIAS POR ESTADOS DE LA REPÚBLICA

Entidades	*Conventos con motivos* OFM	OP	OSA	*Templos con motivos* OFM	OP	OSA	*Conventos sin motivos* OFM	OP	OSA	*Templos sin motivos*	*Total edificios*
Distrito Federal (8)	2	0	1	5	0	0	1	1	1	3	14
Guanajuato (1)	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Hidalgo (10)	3	0	6	0	0	1	2	0	3	9	24
Estado de México (16)	6	1	1	8	0	0	8	2	0	20	46
Michoacán (4)	3	0	0	0	0	1	2	0	4	5	15
Morelos (8)	2	2	4	0	0	0	1	0	5	3	17
Oaxaca (4)	0	3	0	0	1	0	0	3	0	2	9
Puebla (11)	9	0	1	1	0	0	5	2	0	12	30
Tlaxcala (3)	2	0	0	1	0	0	5	0	0	1	9
Totales (65)	27	6	14	15	1	2	24	8	13	55	165

OFM =franciscanos, OP = dominicos y OSA = agustinos.

Cuadro VI

NÚMERO DE REMINISCENCIAS EN EDIFICIOS DEL SIGLO XVI

Órdenes	*En conventos* Escultura	Pintura	*En templos* Escultura	Pintura	*Totales* Escultura	Pintura	*Total de edificios con motivos*
Franciscanos	51	6	19	0	70	6	42
Dominicos	6	3	1	0	7	3	7
Agustinos	11	21	4	0	15	21	16
Totales	68	30	24	0	92	30	65

X. EL TRABAJO DE LOS INDIOS Y LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XVI

> Tratando de lo común, ¿quién ha edificado tantas iglesias y monasterios como los religiosos tienen en esta Nueva España, sino los indios con sus manos y proprio sudor, y con tanta voluntad y alegría como si edificaran casas para así y sus hijos, y rogando a los frailes que se las dejasen hacer mayores? ¿Y quién proveyó las iglesias de los ornamentos, vasos de plata, y todo lo demás que para su arreo y ornato tienen, sino los mismos indios?
>
> Fray Gerónimo de Mendieta
> *Historia eclesiástica indiana*

Para comprender la importancia de la pintura mural en los conventos novohispanos del siglo XVI no es suficiente realizar sólo el estudio estético, temático o histórico de ella, pues dentro de estos mismos rubros hay aspectos de carácter fundamental todavía no evaluados cuyo análisis permitiría solucionar problemas relacionados con las tareas en que tomaron parte frailes e indios y, además, explicar el porqué y el cómo de la inmensa iconografía religiosa y de los temas decorativos representados en los muros conventuales.

Basados en los informes proporcionados por historiadores como Gerónimo de Mendieta, Diego Valadés y Juan de Torquemada, pero sobre todo Toribio de Benavente, Motolinía, se puede asegurar que sin la contribución de la mano indígena no se hubieran podido ornamentar los conventos mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos.

Aunque esta afirmación parezca lapidaria a primera vista, si se medita en ella se llegará a la conclusión de que así tuvo que ser ante la innumerable cantidad de obras pintadas en los monasterios. Además hay suficientes evidencias históricas que

pueden sustentarla, así como hechos que no pueden explicarse sin considerar la colaboración de los artistas indígenas. La idea de que los indios pintaron gran número de obras no es nueva; ha estado en la mente de los autores que han escrito sobre el arte del siglo XVI, pero ellos no han aportado las pruebas suficientes para comprobarla, ya que su opinión se basa sólo en lo que está escrito en las crónicas acerca de la escuela de fray Pedro de Gante y de la que tuvieron los agustinos en Tiripitío, Michoacán.

Para fundamentar la tesis de que los responsables de la pintura mural fueron los indígenas jóvenes, analizaremos en este capítulo dos aspectos importantes. En primer lugar, la trascendencia del encalado de los muros, tanto si se prepararon para pintar sobre su superficie los temas decorativos y las escenas religiosas como para conservar en buen estado las paredes. En segundo, la magnitud de la superficie pintada y su importancia en relación con los factores económicos, sociales y religiosos, así como otros temas relacionados con los problemas a que se enfrentaron los frailes.

Hace cinco décadas el doctor George Kubler,[1] al estudiar la arquitectura del siglo XVI, señaló la importancia de la cal en las construcciones monásticas. Sus estudios fueron muy concisos, porque su preocupación principal la constituían otros aspectos fundamentales. Nosotros enfocaremos este asunto desde otro punto de vista, por considerar que la producción de ese material repercutió de manera notoria en la vida de las comunidades donde se estableció un convento.

Resulta obvio decir que, para preservar las paredes de los ataques del medio ambiente, pero sobre todo para pintar después en ellas las escenas religiosas y los temas decorativos, tuvieron que cubrirse con una capa compuesta de cal y arena. A este trabajo los frailes le dieron el nombre de encalado y encaladores fueron los hombres encargados de llevarlo a cabo; otros autores emplean diversos términos tales como estucado, revocado, repellado, aplanado, etcétera, para referirse a la misma operación. Con el fin de evitar discusiones, con mayor frecuencia utilizaremos

[1] Kubler, *op. cit.*, vol. I, pp. 165-168.

el primer nombre, sin tomar en cuenta la corrección o incorrección del mismo, por tratarse de algo secundario.

De no intervenir algunos factores adversos como la humedad, por ejemplo, la cubierta de cal y arena alcanza una duración extraordinaria, a causa del endurecimiento que adquiere la cal al transformarse en carbonato de calcio. Las partes encaladas de los conventos fueron principalmente los interiores, aunque en algunos casos se cubrieron algunas partes importantes del exterior como las fachadas, el interior y exterior de las capillas o la cubierta exterior de las bóvedas, y en ocasiones también los muros.

A pesar del abundante empleo de este material en las construcciones, hay una ausencia notable de datos al respecto en las crónicas y documentos; sólo de cuando en cuando se habla de la cal, pero sin aportar informes precisos, útiles para calcular su producción o la cantidad de ella empleada en cada edificio. Sólo se dice, por ejemplo, que los indios aportaron este y otros materiales. Como el asunto es de fundamental importancia, habremos de estudiarlo, ya que no sólo permitirá conocer una de las etapas previas a la realización pictórica, sino que dará idea igualmente del enorme esfuerzo realizado por los indígenas. Así, pues, para conocer esta fase del trabajo y la importancia de la cal en la economía y en la sociedad nativas novohispanas, nos dimos a la tarea de calcular la superficie encalada de algunos edificios, para inferir de ello la cantidad de cal que fue necesario producir y utilizar en los monasterios mendicantes más importantes.

Por tal razón, se ha reducido el número de conventos indicados en algunas fuentes y documentos; para comodidad del lector se resumen en el cuadro siguiente, del cual se eliminaron los mencionados como meras "casitas de adobe" y las fundaciones de Centroamérica, Jalisco, Nayarit y Zacatecas, por considerarlas irrelevantes para este trabajo, aparte de que no se conoce pintura mural en dichas obras. Como no era posible cuantificar la superficie de todos los monasterios enumerados por los cronistas, la muestra abarca solamente 25 ejemplos; para compensar la relativa pequeñez de este universo, se midieron edificios pequeños, medianos y algunos que pueden considerarse enormes, como los de Actopan, Ixmiquilpan o Yuriria, por ejemplo.

Cuadro VII

NÚMERO DE CONVENTOS SEGÚN LAS FUENTES

Autor[2]	*Año*	*Edificios*	*Francis-canos*	*Dominicos*	*Agustinos*
Motolinía	1537	12	12	0	0
Motolinía	1540	40	40	¿?	¿?
Cartas de Indias	1559	160	80	40	40
Antonio de Ciudad Real	1585	182	84	8(¿?)	5(¿?)
Mendieta y Torquemada	1596	287	142	69	76

No siempre me fue posible conseguir los planos y alzados necesarios para realizar los cálculos, pero considero que el sondeo tiene cierto valor representativo en relación con los varios aspectos y problemas involucrados. Es conveniente aclarar que en la evaluación de las superficies no se tomaron en cuenta algunas partes de los conventos, tales como las bóvedas interiores o exteriores, pensando que en algunos hubo techumbres de madera; se exceptuaron también las superficies de las capillas posas y abiertas, así como todas las tapias. En consecuencia, las magnitudes que aparecen en el cuadro VIII representarán un tonelaje bastante menor en la cal necesitada y producida que aparece en la tercera columna.

Por otra parte, como no hay ningún documento que permita conocer las proporciones en que se mezclaron la cal y la arena, puesto que puede variar la cantidad de ésta, entre dos y tres partes, y aún más en algunos casos, en relación con la primera, hicimos unos cálculos tomando como base dos y tres partes de arena, que se observan en las columnas cuarta y quinta, respectivamente. Se sabe también que hoy con un bulto de 25 kilogramos de la cal moderna, hidratada, y la arena correspondiente, se puede cubrir una superficie de cuatro a cinco metros cuadrados, con un espesor de un centímetro. De acuerdo con

[2] Motolinía, *Memoriales*, pp. 115-168; *Cartas de Indias*, p. 149; Ciudad Real, *Relación breve*, t. I, p. CXXXII; Mendieta, *Historia*, pp. 545-546; Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, pp. 381-382.

estos datos, realizamos los cálculos, hasta cierto grado hipotéticos, porque la capa de mortero que cubre los muros conventuales es, en general, bastante irregular y más gruesa en algunas partes que en otras, hecho que se reflejará asimismo en el tonelaje total de la cal empleada para cada edificio.

A pesar de estas variaciones, tomamos como base cuatro metros cuadrados por 25 kilogramos de cal, y el resultado de la superficie aparece en la segunda columna. Citaremos como ejemplo el convento de Acolman, el cual, con las excepciones mencionadas, tiene una superficie aproximada de 10 000 m^2. Para cubrirlos fueron necesarias 62 toneladas de cal y el doble o el triple de arena (124 y 186 toneladas respectivamente); para transportar todo este material, suponiendo que cada hombre haya cargado solamente 23 kilogramos, el número de viajes fue de 10 781.

Con el fin de obtener ahora la cantidad total de cal que fue necesaria se tomaron como base 200 conventos únicamente de los citados en el cuadro VII y, de acuerdo con las cuantificaciones señaladas en el cuadro VIII, se obtuvieron los siguientes resultados: las superficies encaladas de los 25 edificios sumaron un total de 207 400 m^2; el promedio por unidad es de 8 296 m^2. Si se multiplica esta cifra por los 200 monasterios, se tiene una superficie total de 1 659 000 m^2, que indican el área que debió de ser encalada por los indígenas, tanto por ser un proceso conocido por ellos como porque, además, no había suficientes albañiles españoles y los frailes no podrían haber pagado los salarios tan altos que se precisarían diaria o semanariamente.

Para obtener la cal utilizada en cada convento bastará multiplicar la superficie por 25 que son los kilogramos de cal suficientes para cubrir cuatro metros cuadrados; por lo tanto, para volver al caso de Acolman, se procede así: 10 000 m^2 x 25 ÷ 4 = 62 500 kg = 62.5 toneladas. Como la superficie calculada para 25 conventos fue de 207 400 m^2 y el promedio fue de 8 296 m^2, si se multiplica esta cifra por los 200 edificios y por los 25 kg de cal y se divide entre cuatro, que son los metros cubiertos con un bulto de 25 kg, se tendrá el tonelaje final: 8 296 m^2 x 200 = 1 659 000 m^2 x 25 kg = 41 480 000 ÷ 4 = 10 370 000 kilogramos (10 370 toneladas).

Semejante tonelaje de cal es tan grande que en cualquier época representa un problema de gran envergadura, pero si se

piensa en las condiciones de hace cuatro siglos el asunto adquiere un valor enorme nunca tomado en consideración y obliga a pensar en el ingente esfuerzo humano realizado por la comunidad indígena donde se estableció el convento y en los pueblos aledaños que contribuyeron a erigirlo. Es indudable que para todo esto no hubo otra cooperación que la de los indígenas: ellos cortaron la leña para quemar la piedra caliza en los hornos, acarrearon esa piedra caliza, produjeron la cal, la transportaron a mayor o menor distancia, transportaron la arena, el agua, en suma, todo. Tan sólo como dato curioso referiremos que, según los planos del complejo arquitectónico de Tetitla, en Teotihuacan, la superficie que resultó necesario cubrir con el mortero fue de 10 000 m^2 aproximadamente, sin incluir los pisos ni techos, área que equivale a la del convento de Acolman.

Cabe preguntarse cómo fue posible producir la cal necesaria en cada monasterio, puesto que el material calizo no siempre se encontraba cerca del poblado. De aquí surgen otros problemas interesantes que no es fácil resolver, pues hay una carencia notable de documentos relacionados no sólo con los conventos, sino también con la producción de cal. Así, por ejemplo, en la lámina XXX del *Códice Mendocino* se señala que siete pueblos como Huapalcalco, Otlazpa, Xalac, etcétera, entre otros tributos entregaban a Tenochtitlan apenas 400 cargas de cal, cantidad insignificante si se compara con las 4 000 cargas tributadas por 22 pueblos de la región sur de la hoy ciudad de Puebla, entre los que destacan Tepeaca, Tecamachalco, Tepeji, Tecali, Huatlatlauhca, Coatzingo y otros más.[3]

En cuanto al periodo posterior a la Conquista, las noticias son escasas, pero hay tres en el *Libro de las Tasaciones de los pueblos de la Nueva España* con las que se puede obtener una idea aproximada de lo que significó la producción de la cal, aunque no se relacione con los conventos. Los primeros datos corresponden al pueblo de Axacuba, en Hidalgo, según los cuales los indígenas debían entregar a su encomendero Jerónimo López la producción de cinco hornos de cal, al parecer cada cien días, en 1543. El 21 de junio de 1552 se modificó la tasa-

[3] *Códice Mendocino*, láms. XXX y XLIV.

ción y los indios quedaron obligados a entregar "cincuenta cargas de cal en piedra, y por los hornos ciento y sesenta cargas, y que así lo pagaban a Jerónimo López, su encomendero ya difunto".[4] Posteriormente, el 5 de septiembre de 1558, se informa lo siguiente: "sobre lo tocante a la cal... como le daban por cada carga de cal viva tres reales, sea y se entienda dos".[5] Estos datos no permiten obtener un cálculo de la cal producida mensualmente.

Más interesantes son las noticias del pueblo de "Gueipuxtla, por otro nombre Teupuztla, en la Teutalpa, obispado de México", pues gracias a ellas se sabe que los moradores deben entregar a sus "amos" Antón Bravo y Pedro Valenciano, "cada quince días, ocho hornos de cal, de que salgan doscientas cargas y hanlas de traer a esta ciudad" de México, "ciento para cada uno"; la fecha no está especificada en este documento, aunque parece corresponder a 1543, pues más o menos unos diez años después hay otro testimonio, del 11 de diciembre de 1553, en el que se menciona "una conmutación de la traída de la cal y del carbón y leña" por la cual quedaban obligados a entregar "trescientos pesos por razón de la traída de la cal".[6] Según lo anterior, se puede inferir que los ocho hornos producían mensualmente 400 cargas o "fanegas" y cada una costaba seis reales ($0.75).

Una tercera mención más importante corresponde al pueblo de Zumpango (Edo. de México), cuyos moradores estaban obligados a entregar al encomendero Gil González de Benavides "cada diez días treinta hornos de cal en que podrá haber mil y doscientas cargas o mil y quinientas, y que cada ocho días traigan a esta ciudad cien cargas de la misma cal".[7] Parece haber un error en las fechas, pues al citado documento le asignan la data de 1566 y el siguiente fue expedido el 18 de febrero de 1555; en él se indica una moderación del tributo por lo cual "el presidente y oidores, tasaron y moderaron las cien cargas de cal que los indios de Zumpango eran obligados a traer cada

[4] *Libro de las tasaciones*, p. 96.
[5] *Ibidem*, p. 98.
[6] *Ibidem*, pp. 205-206.
[7] *Ibidem*, p. 657.

semana... le den por razón de [la cal] diez y nueve pesos de a ocho reales cada uno".[8]

Trataremos ahora de interpretar el significado de estos documentos aunque, como ya dijimos, no se puedan relacionar los datos directamente con el encalado de los monasterios. Como en los diccionarios se dice que cada carga o fanega tiene cuatro arrobas, o sea 46 kg, tomamos esta cantidad para calcular la producción. De esta manera, Hueypuxtla, con sus ocho hornos, produciría 400 cargas mensuales, o sea 1.84 toneladas. En cambio, la producción mensual de Zumpango fue mucho mayor: aun tomando la cifra baja de 1 200 cargas por los 30 hornos, mensualmente se producirían 165.6 toneladas: 30 hornos x 1 200 cargas x 30 días x 46 kg/carga = 165 600 kg. (165.6 toneladas).

Si ahora relacionamos estas cantidades de cal con los 200 conventos y las superficies indicadas en el Cuadro VIII (segunda columna), obtendremos la cantidad total de cal que fue necesaria para encalarlos. Según la producción mensual de Hueypuxtla, se hubiera tenido que trabajar, para alcanzar el tonelaje mencionado, unos 47 años (10 370 ÷ 18.4 toneladas x mes = 563.5 meses = 47 años). Con la capacidad de producción de Zumpango, el tiempo se reduce bastante, hasta ser de sólo unos cinco años: 10 370 ÷ 165.6 toneladas = 62.6 meses = 5 años dos meses.

Calculemos ahora cuánto pudieron costar las toneladas de cal citadas. Si la carga tenía un precio de $0.75, el resultado hubiera sido 10 370 ton x $16.3/ton = $169 031 y, si se divide esta cifra entre los 200 conventos, se obtendría un costo de cal de $845.15 por edificio. Esta cantidad parece pequeña en términos actuales, pero si se piensa en la situación económica de los frailes que estaban atenidos a lo que daban los indígenas, se tendrá otra valoración de los hechos ocurridos antes de mediar el siglo XVI. Por otra parte, en la producción no están incluidos los costos de la leña, el agua ni el acarreo, y tal vez falten algunos otros que desconocemos. La comida, por ejemplo, si acaso, la proporcionaban los frailes, como dice Mendieta,[9] pero, aun

[8] *Ibidem*, pp. 657-658.
[9] Mendieta, *Historia*, p. 222.

en este caso, los alimentos también tenían que ser provistos por las comunidades indígenas que contribuyeron a erigir el monasterio. Si bien no lo dice documento alguno, el proceso de producción debió de seguir la técnica ancestral, conocida por los indígenas; quizá los españoles introdujeron mejoras, pero esto no se menciona, hasta donde hemos podido investigarlo (cuadro VIII).

No es difícil imaginar la energía que debieron de aportar los indígenas y con ello se adquiere una visión diferente de los problemas surgidos a partir de 1530, fecha en que Motolinía sitúa el inicio de la campaña de construcción de los franciscanos. Cientos, miles de viajes que hombres, mujeres y niños tuvieron que realizar día tras día, hasta dar cima a la obra que hoy puede contemplarse en los pueblos donde se edificó un convento. En el caso de edificios pequeños, como en Oztoticpac o Huexotla, el esfuerzo fue grande, pero no se puede comparar con el realizado en Actopan, Huejotzingo, Ixmiquilpan, Cholula, etcétera. Frente a estos hechos, la indicación de fray Juan de Grijalva respecto a que el convento de Epazoyucan (únicamente 9 500 m^2 de encalado) se construyó en sólo siete meses se nos antoja cercana a la fantasía.[10]

Considero innecesario agregar comentarios, pues los datos lo dicen todo, aunque habría que mencionar la construcción del convento mismo, antes de que se encalaran los muros. Pasaremos en seguida a examinar el problema del trabajo invertido en pintar los muros.

Ya estudiada la magnitud del encalado de los muros, realizamos otros cálculos para conocer el número probable de metros cuadrados que se pudieron pintar hace poco más de cuatro siglos. El asunto fue más difícil porque la mayoría de los conventos ha perdido gran parte de sus pinturas; en muchos de ellos es posible que todavía se encuentren bajo las gruesas capas de los encalados que se hicieron a lo largo del tiempo. Basados en lo

[10] Grijalva, *Crónica*, p. 158. Grijalva agrega una nota en la que refiere una leyenda en torno a Tzirosto, donde el fraile agustino encargado recibió un año como plazo máximo para construir el edificio. Aceptó, pero con la salvedad de que él señalaría la fecha de inicio; hizo reunir todos los materiales y, una vez que los tuvo, dio aviso y lo construyó en poco menos de un año.

Cuadro VIII

SUPERFICIES ENCALADAS, PRODUCCIÓN DE CAL
Y TRANSPORTE HUMANO DE CAL Y ARENA

Convento	m^2	*Toneladas cal*	*Toneladas arena 1:2*	*1:3*	*Viajes/hombre: 23 kg 1:2*	*1:3*	*Total viajes Cal*	*Cal+arena*
Acolman	10 000	62	124	186	5 391	8 086	2 695	10 781
Actopan	14 500	91	182	273	7 913	11 869	3 956	15 825
Alfajayucan	8 500	53	106	159	4 608	6 913	2 304	9 217
Atotonilco el Grande	13 000	81	162	243	7 063	10 565	3 521	14 086
Calpan	4 000	25	50	75	2 173	3 261	1 086	4 347
Cholula	9 300	58	176	174	5 304	7 565	2 521	10 086
Epazoyucan	9 500	59	118	177	5 230	7 695	2 565	10 260
Huatlatlauhca	3 500	22	44	66	1 913	2 869	956	3 825
Huejotzingo	12 000	75	150	225	6 521	9 782	3 260	13 042
Ixmiquilpan	14 000	88	176	274	7 652	11 478	3 826	15 304
Metztitlán	9 800	61	122	183	5 304	7 956	2 652	10 608
Molango	3 000	19	38	57	1 652	2 478	826	3 304
Tecozauhtla	4 500	28	56	84	2 434	3 652	1 217	4 869
Tepeaca	9 500	59	118	177	5 130	7 695	2 565	10 260
Tepeapulco	5 000	31	62	93	2 695	4 043	1 347	5 390
Tepeji del Río	6 500	41	82	123	3 665	5 347	1 782	7 129
Tepoztlán	8 400	53	106	159	4 608	6 913	2 304	9 217
Tetela del Volcán	4 500	28	56	84	2 434	3 652	1 217	4 869
Tezontepec (San Pedro)	7 200	45	90	135	3 913	5 869	1 956	7 825
Tlalmanalco	5 800	36	72	108	3 130	4 695	1 562	6 257
Tlanchinol	3 000	19	38	57	1 652	2 478	826	3 304
Tula	8 500	53	106	159	4 608	6 913	2 304	9 217
Yuriria	14 000	88	166	264	7 652	11 478	3 826	15 304
Xochimilco	12 000	75	150	225	6 521	9 782	3 260	13 042
Zempoala	7 400	46	92	138	4 000	6 000	2 000	8 000
Totales	207 400	1 296	2 642	3 879	113 166	169 034	56 334	225 368

En la presente tabulación, la primera columna indica los metros cuadrados que fueron encalados, sin tomar en cuenta todas las bóvedas, la tapia ni las capillas. La segunda indica las toneladas de cal necesarias para el edificio. La tercera y cuarta columnas corresponden a la arena utilizada en las proporciones 1:2 y 1:3, respectivamente, en tanto que en las columnas quinta y sexta se indican los viajes que hubo necesidad de realizar para transportar este último material, considerando sólo una carga de 23 kg (dos arrobas). Este peso puede parecer pequeño, pero será necesario pensar en la intervención de niños y mujeres. La séptima columna corresponde a los viajes de cal y la novena y última representa la suma total de viajes de cal y arena (1:3). No se ha indicado lo referente al agua, pues no hay manera de calcularla; tampoco se da cuenta de la madera necesaria para quemar la piedra caliza. Se advertirá el enorme esfuerzo que representó para los indígenas la sola operación del encalado de los muros

que todavía puede verse, procedimos a medir las superficies pintadas de once edificios y las del pequeño templo de Xoxoteco, en el estado de Hidalgo, originalmente capilla abierta.

Las cifras que se presentan en el cuadro IX no concuerdan exactamente con la realidad, por haber muchas partes incompletas o porque parte de las pinturas permanecen ocultas. En otros edificios, por la destrucción de los claustros, se han perdido todas, como en Atlihuetzia, Tepeyanco, Quecholac, Tecali, Tepeyanco, Teotitlán del Camino, Totimehuacán, Atlancatepec; Jiutepec, etcétera, franciscanos todos. A pesar de ello, en las ruinas de algunos se alcanzan a percibir aquí y allá huellas de las pinturas que hubo.

A pesar de estas destrucciones que impiden conocer la superficie que tuvieron pintada, las cifras altas en Actopan, Ixmiquilpan, Metztitlán y Tezontepec, por ejemplo, pueden considerarse normales aunque menores desde luego respecto a lo que hubo en realidad en la mayor parte de los conventos del siglo XVI. Así, cuando en algunos edificios como los de Alfajayucan, Tlaquiltenango, Cuauhtinchan, Cholula, Tlaxcala y Tecamachalco (señalados con un asterisco [*]), apenas se observan unas cuantas pinturas y las cifras alcanzan apenas 200 o 300 m^2 debe tenerse en cuenta que de ninguna manera corresponden a la realidad. Así, la superficie total pintada será mayor que la de nuestros cálculos.

Obsérvese el mapa incluido en este trabajo, el cual, aun cuando no abarca todos los edificios conventuales, puesto que sólo se señalan los que conservan signos y símbolos de índole precolombina, muestra la importante concentración humana registrada en la región central de México y los actuales estados que la rodean.

Ahora bien, una vez que se obtuvo la superficie, pareció conveniente calcular tres promedios para compensar las pérdidas, pero sólo se mencionarán el alto y el bajo. Si se toma en cuenta la cifra anotada y se divide entre los once ejemplos, el resultado da un promedio de 1 283 m^2, pero si se consideran los que tienen superficies mayores de los 1 000 m^2, el promedio asciende a 1 882 m^2. Estas cifras, multiplicadas por los 160 monasterios, sumarán las dos siguientes superficies: 205 280 y 301 120 m^2 de pintura mural. Es indudable que esta forma de

Cuadro IX

MAGNITUD DE LA SUPERFICIE PINTADA

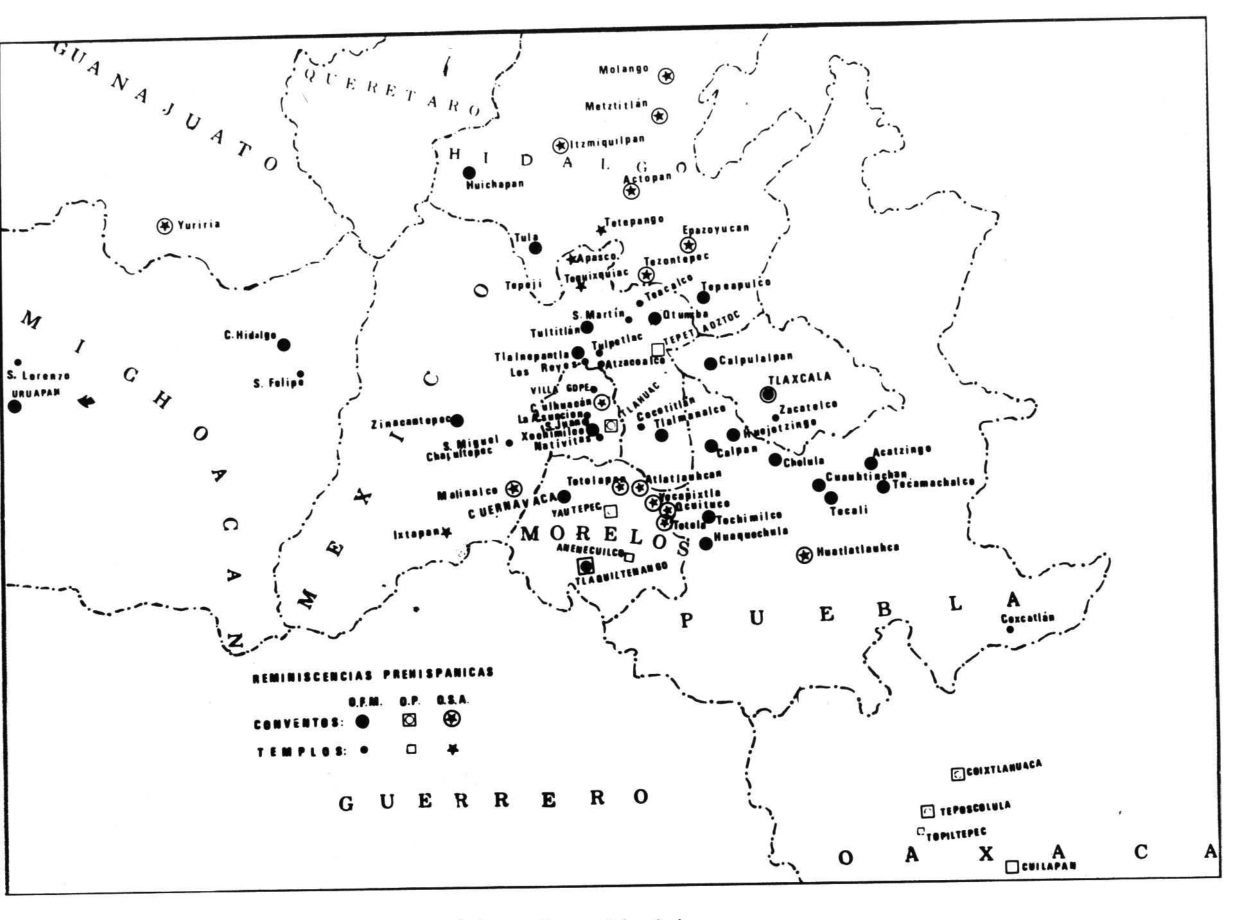
Conventos	*Pintura en m²*	*Orden*
Actopan, Hgo.	2 600	Agustina
Ixmiquilpan, Hgo.	2 184	Agustina
Metztitlán, Hgo.	1 960	Agustina
Oaxtepec, Mor.	1 700	Dominica
Tezontepec, Hgo.	1 670	Agustina
Atlatlauhcan, Mor.	1 180	Agustina
Epazoyucan, Hgo.	875	Agustina
Tetela del Volcán, Mor.*	800	Dominica
Ocuituco, Mor.*	468	Agustina
Huatlatlauhca, Pue.*	419	Franciscana y Agustina
Tecamachalco, Pue.*	258	Franciscana
(Xoxoteco, Hgo.)	262	Agustina
Superficie	14 114 m²	

Promedio de los 11 conventos = 1 283 m² (sin Xoxoteco).

evaluar el trabajo indígena proporciona una visión totalmente distinta del problema de la pintura conventual, pues cualquiera de las dos que se pondere representa un esfuerzo enorme para las condiciones de vida imperantes en el siglo XVI.

El hecho de pintar miles y miles de metros cuadrados obliga a pensar en los medios de que se valieron los frailes para dar cima a esta obra que, así considerada, por necesidad cambia los puntos de vista a partir de los cuales se ha valorado la pintura mural. Uno de ellos tiene que ser definitivo: que los pintores españoles no intervinieron porque apenas si hubo uno que otro antes de mediar el siglo y varios años después eran unos cuantos. Además, los misioneros no iban a esperar con los brazos cruzados a que viniesen artistas europeos para empezar la representación de los temas religiosos que necesitaban para enseñar la doctrina en sus conventos. Es lógico que así haya ocurrido porque, según lo veremos adelante, uno de los medios indispensables utilizados para catequizar a los nativos fue el empleo de las escenas pintadas en los muros.

Por otra parte, recurrir a pintores españoles o extranjeros hubiera significado costos enormes que hubieran repercutido más aún en las comunidades indígenas, ya tan agobiadas por los



Situación geográfica de los edificios con reminiscencias prehispánicas.

tributos y los gastos para construir los monasterios. No hay forma de calcular a cuánto hubieran ascendido los salarios de los europeos; los oficiales españoles recibían sueldos mucho mayores que los presuntamente pagados a los trabajadores indígenas en algunos casos, aunque no en las construcciones monásticas, puesto que, como lo indican claramente fray Gerónimo de Mendieta y fray Juan de Torquemada, todo lo más que se les daba a los trabajadores era la comida, la cual, al final de cuentas, también tenía que salir de las comunidades donde se había fundado el convento (véase al final el apéndice relativo a los pintores de Santiago Tlatelolco).

Por lo tanto, si los misioneros vivían en condiciones paupérrimas y sujetos a lo que se les daba de limosna y de cooperación para las construcciones, será necesario buscar otro camino para hallar la fórmula de que se valieron los evangelizadores para realizar esa gigantesca tarea de pintar entre 200 y 300 000 m^2 o más. A reserva de fundamentar este asunto, es indudable que la solución estuvo en el entrenamiento del artista nativo, ya que éste era un individuo enteramente capacitado para ello, gracias a la educación que había recibido antes de la llegada de los españoles y a la que recibió de los frailes para perfeccionar su técnica. En esta tarea, la actividad de los franciscanos fue de primordial importancia, no sólo por haber sido los primeros en llegar a la Nueva España, sino por la calidad de los hombres que integraron la primera y varias de las misiones subsiguientes.

Dotados de un enorme humanismo "a lo cristiano", compenetrados de sus deberes y preparados intelectual y espiritualmente como pocos, trataron de granjearse la voluntad y la cooperación de los indígenas por diversos caminos, no siempre fáciles, y lo lograron después de muchos esfuerzos. Pero, por sobre todas las cosas, el deseo de implantar la fe cristiana los llevó a estudiar el pensamiento y las creencias de los indígenas. Éste fue el factor que más repercutió en la evangelización, porque proporcionó a los misioneros no sólo las armas para combatir la idolatría, sino, igualmente, los medios para aprender de ellos lo que de bueno tenían en su desenvolvimiento intelectual, ayuda que, como se estudió en el capítulo III, provino de los primeros jóvenes convertidos por haberse educado

más tiempo en las escuelas prehispánicas. En el siguiente capítulo propondremos los argumentos para considerar que las pinturas murales se produjeron antes de mediar el siglo, o quizá poco antes de la segunda gran epidemia de 1576, que acabó de diezmar a la ya reducida población indígena tan afectada por la plaga de 1545-1546. Este hecho ha pasado inadvertido para quienes se han concretado a estudiar la pintura desde una perspectiva puramente formalista y a proponer que la arquitectura monástica novohispana y su pintura se realizaron al finalizar el siglo, sin haber valorado los efectos de las terriblemente devastadoras epidemias.

XI. EL PINTOR DE CONVENTOS

La paternidad de las pinturas murales

Un problema difícil para el historiador es el de asignar una paternidad determinada a las pinturas murales de los conventos novohispanos del siglo XVI. Con excepción de las obras del indígena Juan Gersón en Tecamachalco, Puebla, no existen o no se han publicado los documentos que prueben la intervención de un solo artista, sea éste indígena o español. Sin embargo, la idea de que el pintor nativo realizó gran parte de los murales monásticos no es nueva; la dificultad reside en que no hay más testimonios que los aportados indirectamente por algunos cronistas franciscanos y agustinos, quienes dicen que en las escuelas de San José de los Naturales y de Tiripitío, respectivamente, se entrenaron los pintores que necesitaron los frailes, sin especificar más. Tampoco se encuentra en las historias de las órdenes mendicantes el nombre de algún artista español que haya trabajado en los murales de algún monasterio.

La excepción documental la constituyen las pinturas que sobre papel de amate realizó Juan Gersón en la bóveda del sotocoro del convento franciscano de Tecamachalco, fechadas en 1562, aunque no están firmadas. Durante largo tiempo se pensó que Gersón había sido judío o flamenco, lo cual se comprobaba por los rasgos de sus figuras y por el colorido. De esta manera, sus pinturas anduvieron danzando entre lo flamenco, lo italianizante y lo gotizante. Sin embargo, en varias páginas de los *Anales de Tecamachalco*,[1] manuscrito del siglo XVI, aparece mencionado su nombre y su actividad como pintor. Gracias tam-

[1] *Anales de Tecamachalco*, pp. 30, 31.

bién al hallazgo de un legajo en el Archivo General de la Nación de México, realizado por Rosa Camelo Arredondo, nos enteramos de cuál era su nacionalidad. Junto con Jorge Gurría, emprendimos en 1962 un estudio por medio del cual demostramos el origen del nombre de Gersón: fue un indio principal que vivió en aquella población, y establecimos cuál había sido la procedencia de su iconografía.[2]

Con los grabados de una Biblia que le proporcionaron los evangelizadores del pueblo popoloca, Gersón realizó su trabajo sobre lienzos de papel de amate que después se pegaron a la bóveda del sotocoro. Aunque las pinturas resultaron más pequeñas que los plementos (espacio entre las nervaduras góticas) de la bóveda, el pintor indígena completó los espacios faltantes a cada una con más papel amate, y en algunas agrandó el óvalo original y le sobrepuso otra capa de pintura en los bordes para que no se viesen tan pequeñas (fotos 135, véase Apéndice; 136; 137, véase Apéndice; 138; 139, véase Apéndice y 140).

Desgraciadamente no sabemos qué edad tenía el pintor en 1562. Si acaso pasaba de los 50 años, todavía pudo asistir unos dos, tres o cuatro años al calmécac que pudo haber en Tecamachalco, o al de un pueblo cercano. Aunque poco probable, el Juan Gersón mencionado en los anales en 1592, 30 años después, es posible que hubiese sido hijo suyo. Otra hipótesis sería la de que el Gersón que aprendió a pintar en la escuela monástica debió de tener entre quince y veinte años, por lo cual ya no asistió al calmécac.

Por otra parte, es posible admitir que esta población pudo ser muy importante a la llegada de los españoles, pues en ella, como en las circunvecinas de Acatzingo, Quecholac, Tepeji de la Seda, Huatlatlauhca, Tepeaca, Totimehuacán, Tecali y Cuauhtinchan, los franciscanos construyeron conventos y en ellos hubo

[2] Camelo, Gurría, Reyes-Valerio, *Juan Gersón. Tlacuilo de Tecamachalco.* En ese año inicié también el estudio histórico y científico del pigmento azul que, a la postre, resultaría ser el azul maya, invento y creación de los indígenas mesoamericanos del siglo IX, cuya naturaleza química y forma de preparación a base de hojas de la planta del añil, mediante un proceso muy parecido al precolombino, di a conocer en el libro *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1995.



Foto 136. Tecamachalco, Pue. Grabado de una Biblia del siglo XVI que tal vez sirvió de modelo para la obra de Gersón (véase foto 135, Apéndice).



Foto 138. Grabado de una Biblia del siglo XVI en el que se observa el tema desarrollado por Gersón (véase foto 137, Apéndice).



Foto 140. Grabado de una Biblia del siglo XVI con el tema que sirvió de inspiración para Gersón (véase foto 139, Apéndice).

pinturas murales, según puede asegurarse por los restos que se conservan en algunos.

Gran número de los pueblos de esta región rendían tributo a los mexicas, al menos desde finales del siglo XV y parte del XVI. De acuerdo con Sahagún, en casi todos ellos, o al menos en los más importantes, debía existir un calmécac regido por los sacerdotes al servicio del ministro mayor

> ... que se decía mexicatl teohuatzin.... patriarca elegido por los dos sumos pontífices... [y era] quien disponía las cosas que habían de hacer *en todas las provincias sujetas a México*... donde era ayudado por... un coadjutor que tenía cargo de la buena crianza y del regimiento de los que se criaban en los monasterios que había... por todas las provincias sujetas a México.[3]

Estos informes revisten una importancia extraordinaria, pues permiten reconfirmar por qué y cómo los frailes pudieron encontrar un cierto tipo de cultura muy semejante en los alumnos que educaban en sus conventos, debido a la uniformidad de conocimientos y habilidades que habían cultivado durante su estancia en las instituciones prehispánicas, como se verá adelante.

Mientras no haya documento que pruebe lo contrario, lo anterior descarta que en Tecamachalco, y posiblemente en otros monasterios, haya trabajado un maestro de los "ya formados", como opinó Toussaint. Asimismo, este ejemplo largamente atribuido a un pintor flamenco, judío o italianizante ayuda a rechazar la opinión de que las mejores pinturas conventuales tuvieron que ser obra de pintores extranjeros, en tanto que aquellas otras carentes de "calidad" deben asignarse a los artistas indígenas.

Manuel Toussaint, a quien tanto debe la historia del arte mexicano, a pesar de haber conocido los informes contenidos en los *Anales de Tecamachalco* hizo caso omiso de ellos, no aceptó que Juan Gersón hubiese sido indígena y lo consideró, por el contrario, de origen europeo: "*por su nombre, parece haber sido un flamenco, un flamenco que recorrió Italia antes de venir a las Indias, que asimiló el arte italiano de principios del siglo XVI pero que no olvidó su propio tempera-*

[3] Sahagún, *Historia*, lib. II, Apéndice I, pp. 168-169, cursivas de C. R.-V.

mento".[4] Por otra parte, en su importante libro sobre la pintura colonial, cita a varios pintores indígenas cuyos nombres aparecen en diversas fuentes.[5] Sin embargo, al estudiar los murales del siglo XVI, consideró que en el caso particular de cinco monasterios: Actopan, Epazoyucan, Tecamachalco, Ozumba y Cuilapan, era tal la "calidad artística" de sus pinturas que tuvieron que ser realizadas por la mano de un artífice español o europeo, en tanto que las de los demás conventos corresponderían a "la gran masa anónima de pintores hispanos e indígenas", aunque no sabemos si entre esta masa estarían los nativos que cita. No es difícil que algunas pudieran deberse a unos de esos pintores nativos, aunque no tenemos prueba de que hayan trabajado en algún convento.

Considero necesario e interesante citar sus propias palabras, tanto por su importancia como porque reflejan el valor de sus esfuerzos para resolver varios problemas de nuestro arte. Así, al hablar acerca de la "decoración de los templos y conventos construidos en el siglo XVI", indica que hay unas

> pinturas que representan una personalidad clara, como *obras de artistas ya formados y que gozaban sin duda de cierto renombre.* En una segunda parte daremos relación de aquellos edificios que conservan pinturas en sus muros, las cuales son todas del mismo carácter, vienen de la *masa anónima* de pintores, hispanos o indígenas. Los pintores del primer grupo que conocemos son pocos; las obras del segundo numerosísimas. Forman el primer grupo, en orden de antigüedad, los siguientes artífices, algunos de los cuales, sin duda, son los que citamos en el capítulo anterior, de cuyas obras no tenemos noticia: el que pintó el convento de Epazoyucan, el autor de los frescos que decoran la escalera monumental de Actopan, Juan Gersón, que hizo las pinturas de Tecamachalco, el pintor de los frescos en la casa de Ozumba y, finalmente, las pinturas de Cuilapan.[6]

[4] Toussaint, *Pintura colonial*, p. 41, cursivas de C. R.-V.

[5] *Ibidem*, pp. 22-25. Entre los indígenas menciona a Marcos Cipac, Juan de la Cruz, el Crespillo, Francisco Xinmámal, Pedro de San Nicolás, Martín Mixcóhuatl, Pedro Cócol, Pedro Quauhtli, Luis Xochitótol y otros.

[6] *Ibidem*, pp. 25 a 40, cursivas de C. R.-V. Por cuanto a los pintores europeos "ya formados", solamente cita a Cristóbal de Quesada, a quien sitúa en 1537. Líneas después, ya entre 1557-1585, menciona a Juan de Illescas, Pedro Rodríguez y Simón

Los pintores extranjeros a que Toussaint se refiere son mencionados en varias páginas aunque, con una excepción, se trata de artistas tardíos, todos de la segunda mitad del siglo XVI; como él mismo lo dice, "no tenemos noticias de sus obras" y mucho menos documento alguno que atestigüe su trabajo en los murales de algún sitio. Por lo tanto, asignarles las pinturas de los monasterios mencionados es una opinión arriesgada. Más aún: ninguna de las pinturas de los cinco conventos que cita posee la calidad que se podría esperar de un artista europeo, esos grandes maestros que considera "ya formados" que pertenecen al primer grupo.

En cuanto a las pinturas de Epazoyucan, se enfrenta uno a la misma incertidumbre; ciertamente poseen calidad, aunque en algunas partes parecen haber sufrido una intervención moderna. No ocurre lo mismo en el caso de las de la sacristía, ya que conservan su diseño original y en ellas es fácil observar los aciertos al realizar bien los rostros y los desaciertos al equivocar la posición de brazos y piernas y dibujar pobremente las manos, detalle que, por otra parte, es general en la pintura mural novohispana (fotos 141; 142, véase Apéndice).

Sin embargo, Toussaint, siguiendo las suposiciones del arquitecto Mariscal, quien tampoco aportó argumento documental, considera que las obras de Epazoyucan son de un extranjero con influjos españoles, italianos y flamencos,[7] opinión que coincide con lo dicho en torno al indígena Juan Gersón, en tanto que Kubler piensa en Gersón como el autor de ellas basado en el colorido semejante entre los murales de este convento y los de Tecamachalco.[8] De cualquier manera, sin pruebas documentales no es posible atribuirlas a un europeo, puesto que cualquiera de ellas pudo haberlas realizado un indígena.

En el monasterio agustino de Actopan, Hidalgo, los resultados son muy desiguales, pues hay murales que son de mediana

---

Pereyns, Pedro de Robles, Nicolás de Texeda, Morales, Arrúe, Echave, de la Concha, con buena obra, aunque ninguno de ellos tuvo la categoría de los que trabajaban en España en la misma época: Berruguete, Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Sánchez Coello, El Greco, etcétera. Que hayan gozado de renombre los pintores que llegaron es mera suposición.

[7] *Ibidem*, pp. 40-41.

[8] Kubler, *Mexican Architecture*, t. II, p. 367.

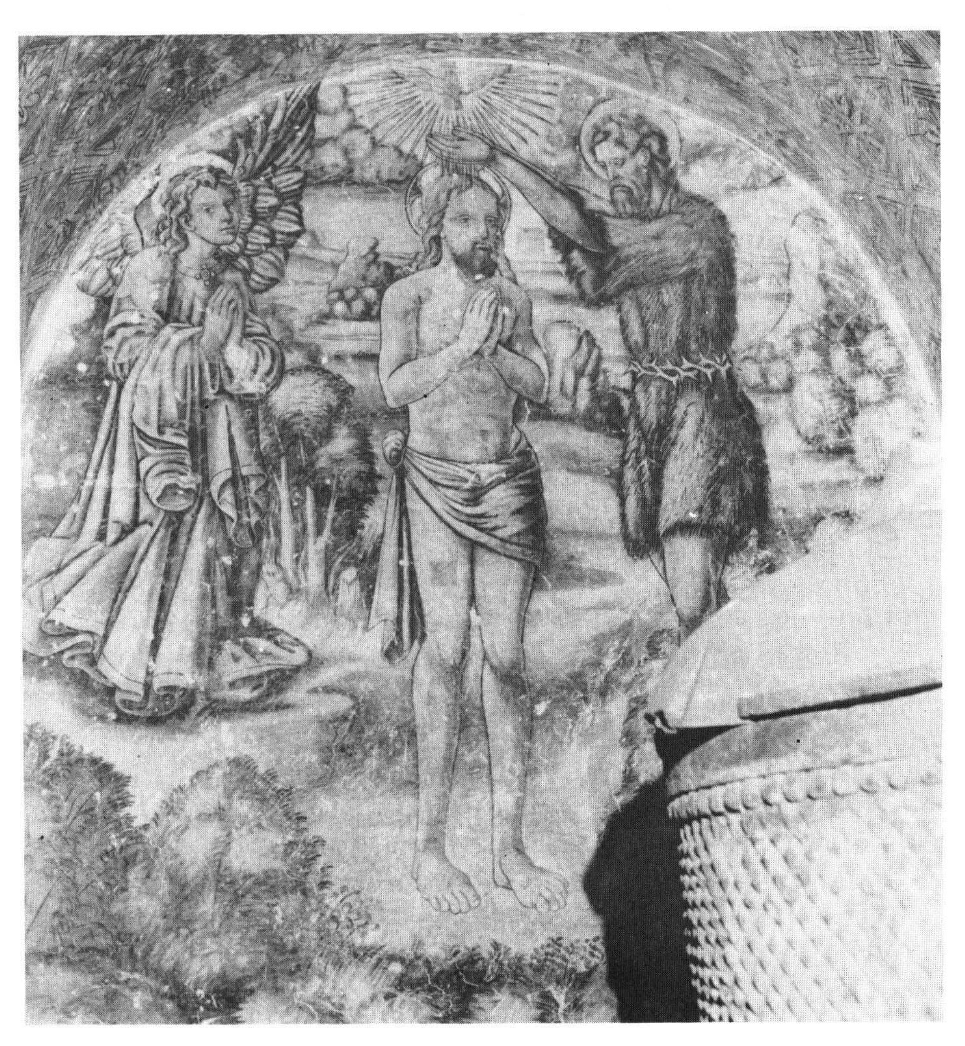


Foto 141. Epazoyucan, Hgo. Interior del templo. Bautismo de Cristo por san Juan Bautista.

calidad, como el de La Tebaida, situada en la pieza localizada después de la portería. Aunque hubo intento de policromarlo, no pasó del deseo y se quedó en grisalla con pequeñas porciones pintadas de azul y sepia (foto 71). Por la manera en que se dibujaron manos y pies, deben atribuirse a pintores de la categoría de oficiales, aunque aquí y en los frisos superiores hay algunos detalles que muestran la mano de un aprendiz, conforme lo veremos al final de capítulo. Algunas partes de las pinturas de la portería corresponden a la mano de un maestro con sus respectivos asistentes. Lo mismo ocurre con los grandes murales de la monumental escalera (fotos 143 y 144). Aunque no tengo prueba documental, considero que por sus rasgos pueden adjudicarse en su mayor parte a los jóvenes maestros indígenas entrenados en Tiripitío o en la Ciudad de México y quizá con los mismos franciscanos. Sin embargo, al escribir Toussaint acerca de estas pinturas, vuelve a pensar en un artífice con influjos renacentistas muy claros, pero siente que "hay algo de indígena en ellas", que se manifiesta en "la estilización de los muebles y las columnas, la perspectiva infantil de estos escritorios fantásticos, la ingenuidad de las posturas de los santos" y otros detalles que llamaron su atención. Termina con una frase interesante "*si el pintor ostenta tal habilidad y tal espíritu renacentista, que no podemos suponer que haya sido un pintor indio*, es indudable que había sido influido por la minuciosidad y sencillez de los aborígenes para quienes trabajaba".[9]

La fina sensibilidad del historiador percibió el influjo indígena en esa ingenuidad que advirtió en los detalles señalados, aunque le faltó señalar manos, pies y rostros; pero los prejuicios comunes en la época en que escribió su obra le impidieron aceptar otro punto de vista, pues se pensaba que el indígena, por el solo hecho de serlo, era incapaz de producir obras como las que Toussaint señaló. Si hemos de hacerle alguna observación ligera a sus opiniones, tendremos que preguntarnos: ¿cómo es posible que un pintor europeo "ya formado" y con tal "espíritu renacentista" se hubiera dejado influir por esa "minuciosidad y sencillez de los aborígenes"? Podría pensarse, de acuer-

[9] *Ibidem*, p. 40, cursivas de C. R.-V.

do con el autor, que el pintor de la escalera de Actopan pudo ser un fraile en extremo sensible a lo nativo, pero no creemos que un extranjero, con el menosprecio con que los europeos veían al aborigen, se hubiera dejado influir por aquellos seres desvalidos a quienes nadie tomaba en cuenta. Más aún: la deficiencia en los detalles que señala tampoco serían admisibles en un pintor europeo, mucho menos si era un "maestro ya formado".

Por otra parte, insistiremos en un hecho fundamental que siempre debe observarse en las pinturas de los monasterios mendicantes. El tratamiento de las manos, de los pies y de los ojos es deficiente. La representación de las manos indica de inmediato la intervención del pintor indígena, sea este maestro, oficial o aprendiz. Las manos presentan casi siempre solamente dos, tres, quizás cuatro posiciones distintas, las más sencillas desde luego y acartonadas todas ellas (fotos 71; 135, 137, y 139, véase Apéndice). Basta este detalle para convencerse de que un "pintor ya formado... y de los de la categoría que vinieron", como dice Toussaint, no podía ni tenía derecho a cometer errores tan burdos. Los pintores indígenas, antes de la Conquista, nunca se preocuparon por la perfección de la figura humana a la manera clásica o académica, ni tenían por qué haberlo hecho, ya que sus intereses eran diferentes, aparte de que no tenían idea de la existencia de esta corriente. Considero que tampoco los frailes iban a preocuparse porque unas manos saliesen imperfectas.

Para tener idea acerca de lo que decimos en torno a la importancia y diferencia que muestra el dibujo de las manos por los indígenas –la parte del cuerpo humano más difícil de dibujar–, podrían compararse con los rendimientos de un artista europeo como Simón Pereyns, cuyos óleos, creados en 1586, se conservan en el retablo de Huejotzingo, o con los ejemplares de Martín de Vos (quien nunca vino a México) localizados en la parroquia de Cuautitlán, Edo. de México, uno más en el museo de Tepotzotlán y el que está en la capilla de las Angustias de la Catedral de México.

El hecho de probar que, en el caso de las pinturas de Tecamachalco, se trató de un pintor indígena constituye el mejor ejemplo de la debilidad de los argumentos aducidos en favor de la intervención de pintores extranjeros. Acerca de la obra en Cuilapan, nada tienen de extraordinario; son obras que pudo

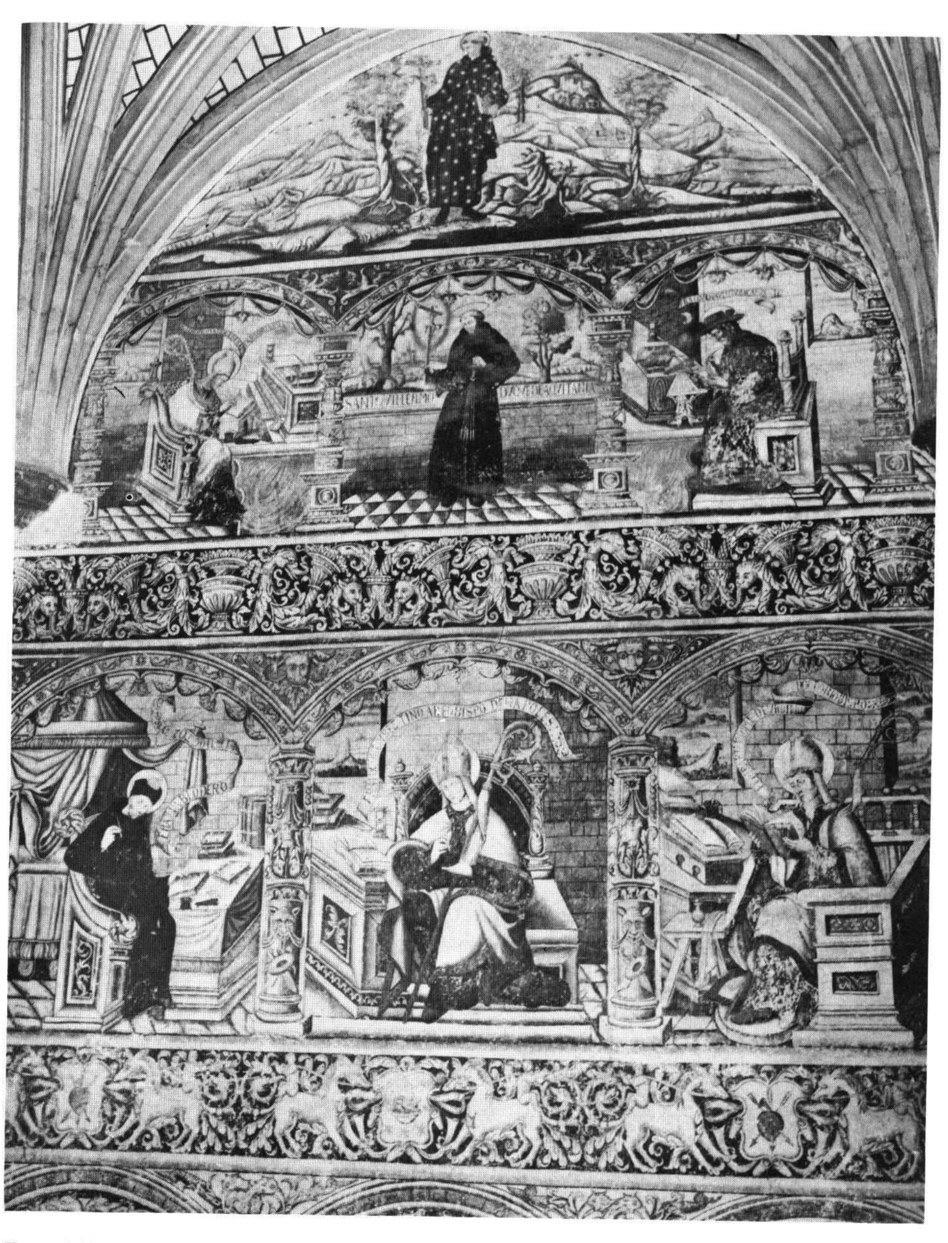


Foto 143. Actopan, Hgo. Murales al fresco en la escalera del convento agustino. Estas pinturas representan uno de los mejores ejemplos que se conservan del siglo XVI.

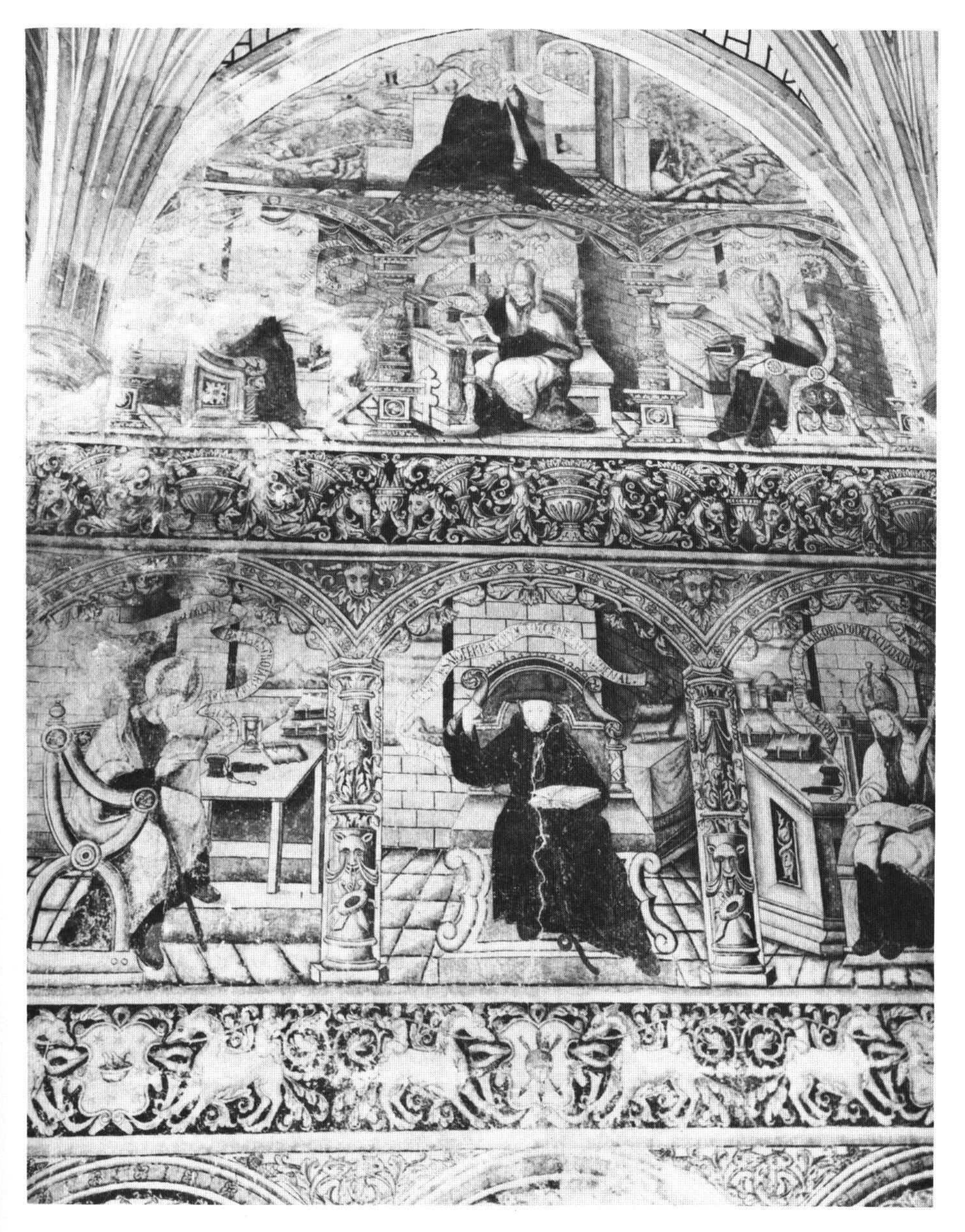


Foto 144. Actopan, Hgo. Detalle de los frescos en la escalera.

realizar un pintor nativo y no hay un solo documento que pruebe la actividad de un pintor extranjero. George Kubler, basado en la historia del dominico fray Francisco de Burgoa, considera que el artista fue indígena, lo cual no es imposible.[10] Algún día, conforme avance el estudio de los archivos de México y Europa, se demostrará documentalmente que los murales son de mano indígena y que los temas de las pinturas provienen de grabados. En cuanto a las pinturas de Ozumba, tampoco hay algo notable en ellas, máxime que fueron retocadas al igual que se hizo con las de Huejotzingo y en parte la de Culhuacán, donde los restauradores, en la escena de los azotes a Cristo, sustituyeron el látigo por un puñal, en prueba de su ignorancia religiosa e iconográfica.

Por otra parte, las opiniones de diversos autores en contra de que los indígenas hayan sido autores de los murales monásticos también se basan en la excesiva importancia que conceden a las ordenanzas de pintores de 1557, las cuales sirvieron, en cierto modo, para excluir a los artistas indígenas hasta donde fuera posible, pues deberían someterse a duros exámenes. Tales ordenanzas rigieron muchos de los trabajos, pero sólo fueron efectivas en la ciudad de México, por ejemplo, en la que predominaban los españoles en el poder. Sin embargo, debe recordarse un hecho fundamental: si los frailes acostumbraron hacer caso omiso de varias disposiciones del gobierno virreinal e incluso de la Corona, se comprenderá que no prestarían atención alguna a lo que impediría las labores pictóricas de los indígenas en los conventos; por lo tanto, debieron considerarlas letra muerta aun exponiéndose a las represalias de los gremios, a los que sólo preocupaba la pérdida de clientes y no la supuesta pureza del arte o las faltas iconográficas.

Ahora bien, Toussaint,[11] apoyado en estas palabras de fray Bartolomé de Las Casas: "de los oficiales [indios] hay pintores de pincel y el primor con que las cosas pintadas que quieren hacer... mayormente después que se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia cuanto los más propios oficiales de Flandes", expresa un juicio que

[10] Kubler, *Mexican Architecture*, t. II, p. 367.
[11] Toussaint, *Pintura colonial*, p. 22.

encierra cierto menosprecio por el indígena, a quien, desde luego, consideraba incapaz de pintar bien conforme se leyó líneas atrás. Afirma que los frailes, no sólo De Las Casas, exageraban la habilidad de los naturales por ser "tan apasionados", ya que considera que en eso de la capacidad el indio flaqueaba y "que ellos no podían tener un sentido artístico de la pintura como lo tenía la Europa del Renacimiento". En seguida agrega Toussaint: "*De haberlo tenido no hubiese sido necesario que viniesen a América pintores europeos de la talla que vinieron.*"[12]

Desde luego que el indígena de ninguna manera podía tener el sentido europeo de la pintura, pero eso no lo incapacitaba para ser, como fue, un gran artista. Respecto a la talla o categoría de los pintores que vinieron, es necesario admitir que jamás vino un gran maestro,[13] sino los pintores de segunda o de tercera categoría que en España no hallaban trabajo ni podían competir con la calidad de artistas como Juan de Juanes, Alonso Berruguete, Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Sánchez Coello, Becerra y el Greco, entre otros, además de que estos grandes artistas no necesitaban arriesgar una posición consolidada y mucho menos los animaba un posible espíritu de aventura ni la búsqueda de fortuna.

Al estudiar George Kubler la pintura monástica del siglo XVI, expresa que hubo una pintura "pedagógica" y otra "espiritual", destinada esta última a que los frailes oraran ante las imágenes. Las primeras estaban en las porterías, en las capillas y en la iglesia; las segundas, en las diversas dependencias internas del claustro. Analiza la situación de las obras y de los pintores, pero, ante la falta de documentos que atestigüen la presencia de artistas europeos antes de mediar el siglo, considera difícil probarla, puesto que, por otra parte, como tampoco hay evidencias documentales que confirmen el trabajo del indio, "el problema de la decoración arquitectónica realizada por los indios nunca podrá resolverse de manera adecuada".[14] Tanto este

[12] *Idem*, cursivas de C. R.-V.

[13] Debo esta sabia sugerencia a don Enrique Berlin (†), compañero inolvidable en nuestros largos años de investigación en la soledad del antiguo Archivo General de la Nación.

[14] Kubler, *Mexican Architecture.*

autor como otros piensan que las pinturas creadas por indígenas deberían poseer ciertos rasgos característicos que las diferenciarían de las de un europeo, pero como no se ha realizado un estudio "estilístico" es difícil llegar a una conclusión aceptable. "Where, then, is the Indian work?"[15]

Kubler continúa su estudio y trata de buscar los indicios que permitan acercarse a una posible solución; después de varias reflexiones escribe que podrían considerarse tres periodos tentativos para situar la pintura mural. El primero se ubicaría entre el año de la Conquista y el de 1550, y sus obras se caracterizaron por "*la policromía arquitectónica y las escenas didácticas, hechas por los frailes o por los indios bajo la dirección de aquellos*".[16] El segundo se sitúa entre 1550 y 1570, en él ya intervinieron las organizaciones gremiales y, por lo tanto, artistas europeos a quienes atribuye algunas obras como los murales del testero de Acolman, los de las salas occidentales del convento de Culhuacán y las de la sacristía de Ixmiquilpan. Las pinturas de las sibilas y de los Padres de la Iglesia en Acolman son de buena calidad, pero nada que no pudiera haber hecho un indígena. Sin embargo, en los dos últimos ejemplos, la intervención de la mano nativa es irrefutable y en el capítulo de las reminiscencias precolombinas ya se mencionó la presencia de dos signos que así lo atestiguan en la obra de Culhuacán (fotos 78 y 79), signos por completo inconcebibles para un pintor extranjero, aparte de que la posición frontal del ojo contribuye a eliminar la actuación de un europeo, a menos que hubiese sido excesivamente rudo y no pintor desde luego.

Respecto a las pinturas de la sacristía de Ixmiquilpan, ninguna muestra la mano de un europeo sino el trabajo sencillo de los indígenas (foto 145), y tampoco difieren del trabajo de que son fruto los murales del templo, en los que se combinan detalles renacentistas con diseños netamente prehispánicos, como los chimalis o escudos, los huaraches o *cactlis*, las macanas ancestrales, la vírgula florida o sencilla en boca de los persona-

[15] *Ibidem*, t. II, p. 368, cursivas de C. R.-V.
[16] *Ibidem*, t. II, p. 372.

jes (foto 70). Kubler sitúa la construcción de los retablos dorados en la tercera época.[17]

Ahora bien, si se examinan las obras pintadas en la mayor parte de los conventos, se observará que la calidad casi siempre es la misma. A ellas se les podría aplicar la misma clasificación que a la escultura, considerando que unos cuantos ejemplos fueron obra de aprendices, en tanto que la mayor parte corresponderían a oficiales y maestros, pues las diferencias que hay entre los murales de un convento y otro no son realmente notorias. Hay algunos murales donde el dibujo de los rostros es excelente, como los de la portería y los de una sala interior del convento agustino de Tlayacapan (fotos 10 y 146). De muy buena calidad son algunas pinturas del claustro de Yecapixtla y las de Tetela del Volcán (foto 147, véase Apéndice), en el estado de Morelos, por ejemplo. Conviene aclarar que varias de estas obras no las conoció Toussaint por haber estado encaladas en aquella época. Tampoco se habían descubierto los grabados que sirvieron de inspiración a diversos murales. Quizás su opinión habría cambiado al percatarse de que el "estilo" estaba en los modelos y no en los pintores. Kubler admite también el importante influjo de los grabados como fuentes de inspiración para las pinturas conventuales novohispanas, y en su obra citó varios ejemplos. Hace medio siglo concluyó que "a menos que se descubra una rica fuente documental, el problema de un estilo de decoración adecuada permanecerá insoluto".[18] La situación ha cambiado actualmente; sin embargo, no se ha concedido a este asunto la atención que merece. En las bibliotecas de las ciudades de México, Puebla, Querétaro y Guadalajara, principalmente, hay cientos, miles de libros, en especial los pequeños impresos entre 1500 y 1550, donde se reúne un enorme caudal de grabados que los frailes dieron como modelo a los pintores y escultores. En ellos deben buscarse los rasgos estilísticos flamencos, góticos, renacentistas o de cualquier naturaleza que sea. El hallazgo de cada vez mayor número de grabados con temas

[17] *Idem.*
[18] *Ibidem*, t. II, p. 368.



Foto 145. Ixmiquilpan, Hgo. Escena de la entrada a Jerusalén, fresco en la sacristía. Obsérvese la poca variación en la representación de las manos en este y otros murales.



Foto 146. Tlayacapan, Mor. Visita de la Virgen a Santa Isabel. Portería del convento agustino.

semejantes a los representados en las pinturas murales de los conventos debe tenerse en cuenta para modificar aquel criterio, pues el estilo no lo crearon los pintores ni los escultores: estaba en el grabado que se copiaba.

Es indudable también que, tras las opiniones vertidas y las investigaciones realizadas en torno a la pintura mural monástica, ha habido una actitud discriminatoria al negar que el indígena, por el solo hecho de serlo, fue incapaz de realizar una obra de buena calidad y por esta razón se han asignado las pinturas "bien hechas" a pintores extranjeros, en tanto que las que poseen errores, incoherencias, defectos anatómicos y yerros de perspectiva, que están "mal hechas", en suma, tienen que haber sido realizadas por indígenas o por esa supuesta "masa anónima de pintores hispanos e indios" que comparten el mismo grado de inhabilidad que gratuitamente se les atribuye, pues tampoco hay pruebas para sustentar esta idea en la que imperan los prejuicios y el mismo criterio subjetivo con que se han juzgado la pintura mural y la escultura del siglo XVI.

No se han emprendido mayores esfuerzos para acercarse a una solución planteando el asunto en otra forma que no sea el puramente estilístico, pues con todo y lo importante que pueda ser, es insuficiente para valorar una obra si no se tienen en cuenta los factores sociales, económicos, religiosos y políticos, en hechos intensamente humanos como fueron la pintura y la escultura monásticas.

Por otra parte, quienes han estudiado los murales conventuales no habían pensado, por ejemplo, en cuantificar la superficie que se pintó en cada convento para buscar las relaciones que hay entre la pintura y el hombre, es decir el indio y el fraile, y, desde luego, con la economía.

Como resultado de las medidas que tomamos en varios conventos, llegamos a una conclusión tentativa señalada antes: que la superficie que fue preciso pintar en los edificios más importantes oscila entre 200 000 y 300 000 m^2. Es comprensible que para este trabajo se requirió un enorme número de pintores. Piénsese si los misioneros hubieran tenido dinero para pagar los salarios de decenas de pintores europeos, en el supuesto caso de que los hubiera habido, y el problema económico que esto habría representado.

El artista europeo tenía que cobrar por su trabajo y, como los frailes dependían de sus feligreses para subvenir sus necesidades, nunca tuvieron el dinero suficiente para pagar las enormes sumas que cobrarían aquellos artistas, puesto que ganaban mucho más que cualquier trabajador indio, si acaso a éste se le pagaba algo. Los misioneros se plantearon este problema, pero se vieron obligados a cambiar las tácticas tradicionales para hacer frente a las nuevas circunstancias en que debían trabajar en la Nueva España. Y pudo ser así porque, gracias al estudio intensivo emprendido por los franciscanos en torno a la vida y costumbre de los naturales, aprovecharon las facultades que observaron en ellos.

Sin embargo, puede intentarse otro acercamiento para resolver el asunto de la pintura, semejante al aplicado en el estudio de la escultura, y que consiste en el análisis cuidadoso de las historias escritas por los frailes mendicantes donde, a pesar de la ambigüedad y la parquedad con que tratan el asunto de la realización pictórica, hay ciertos datos que deben ser evaluados en forma distinta a la acostumbrada hasta hoy. Se ha olvidado que los relatos históricos que conservamos contienen la experiencia de los evangelizadores en su contacto cotidiano con los indígenas, a pesar de la parcialidad que puede haber en sus escritos.

Los nuevos padres espirituales de los indígenas. Las artes mecánicas. Testimonios del entrenamiento, el aprendizaje y el origen de la habilidad de los pintores

Debido a los cambios religiosos, educativos y sociales que impusieron a los nativos, los misioneros fueron los nuevos "padres espirituales" de éstos, como antaño lo habían sido los sacerdotes de los dioses prehispánicos y los maestros-sacerdotes de los calmécac. Los franciscanos, primero que nadie, fueron los nuevos padres instructores de las cosas prácticas necesarias para el desarrollo de la vida conventual.

Motolinía recuerda esa paternidad con las siguientes palabras pronunciadas por los de Xochimilco cuando, en 1538, iban

a ser abandonados por los franciscanos por no poder atenderlos: "Padres nuestros, ¿por qué nos desamparáis ahora, después de bautizados y casados? Acordaos que muchas veces nos decíades que por nosotros habíades venido de Castilla, y que Dios os había enviado. Pues si ahora nos dejáis, ¿a quién iremos? Que los demonios otra vez nos querrán engañar, como solían, y tornaremos otra vez a su idolatría."[19]

Si las narraciones de los historiadores mendicantes se consideran ciertas, con las reservas necesarias, obtendremos una visión diferente de los sucesos ocurridos en la evangelización de los indios de la Nueva España y evaluaremos debidamente el problema de la paternidad de las pinturas conventuales. Es comprensible que, en ocasiones, el lenguaje de los historiadores nos parezca hiperbólico porque nos negamos a aceptar que cuanto dicen corresponde a una realidad.

Por esta razón, cuando hablan del indio que fácilmente aprende gramática (latín en aquella época), además de aritmética, lectura en español, cantos y oraciones con oírlas una o dos veces, que reproduce con exactitud objetos y aplica con rapidez cuanto se le enseña o ve hacer a otros, se deshacen en elogios. Sin embargo, sus opiniones, en más de una ocasión, se han tomado a la ligera y se achacan al amor que gran número de evangelizadores sintieron por el indio o bien se atribuyen a la exageración de sus palabras para loar sus proezas, como en el caso de Toussaint. Sin embargo, gracias a los datos velados de sus historias estamos ante la posibilidad de aclarar el problema de la paternidad de las pinturas, basándonos en las líneas que contienen referencias indirectas de que los indios fueron los autores. Sus palabras servirán también para fundamentar los juicios que expresaron en torno a los indígenas sobrevivientes, herederos de aquellas tradiciones y habilidades que impresionaron a los conquistadores y a los misioneros.

Cuando los frailes alaban la habilidad de los indígenas, lo hacen con pleno conocimiento de causa, puesto que algunos de ellos alcanzaron todavía a observar la magnificencia de las obras prehispánicas antes de destruirlas. Como dice Sahagún, "Ne-

[19] Motolinía, *Memoriales*, p. 165.

cesario fue destruir todas las cosas idolátricas, y todos los edificios idolátricos, y aun las costumbres de la república que estaban mezcladas con idolatría, y acompañadas con ceremonias idolátricas. Por esta razón fue necesario desbaratarlo todo y ponerles en otra manera de policía, que no tuviese resabio de idolatría."[20] Más de un fraile lamentaría tal destrucción refiriéndose a los códices.[21]

Es asimismo importante pensar que los evangelizadores, como hombres de su tiempo, eran influidos por el pensamiento de su pueblo que había combatido por siglos las creencias hebreas y musulmanas. Por esta razón debió acrecentarse su animadversión respecto al culto que exigía el sacrificio humano como suprema oblación a las deidades. Su lucha no fue en contra del hombre, sino en contra del demonio que se había apoderado del alma de los moradores de estas tierras.

Trabajo difícil porque, como lo dijo Motolinía, "no bastaba [poder] humano para los destruir y destirpar, por [los] cuales era muy difícil dejar lo de tanto tiempo acostumbrado y en lo que se había envejecido".[22] Páginas adelante vuelve al asunto y refiere que: "mientras más miro y me acuerdo de la muchedumbre y grandeza de los templos que el Demonio en esta tierra tenía me pone más espanto y admiración, porque bien mirado no se contentó con ser adorado como dios sobre la tierra, pero también se mostraba dios de los elementos".[23]

Palabras que son claro testimonio de la profundidad de las creencias de los naturales, pero también de la enorme habilidad que mostraron los hombres creadores de esos templos tan coloridos y llenos de tanta grandeza que causaron la admiración y el espanto de los españoles. Esta capacidad artística, que se prolongó hasta los descendientes, sería utilizada por los frailes para sustituir los templos del demonio con los templos cristianos, construidos muchas veces con las mismas piedras de los edificios ancestrales.[24] Según Motolinía, "procuraron los frai-

20 Sahagún, *Historia*, lib. X, Relación del autor, p. 579.
21 Durán, *Historia*, t. I, p. 226.
22 Motolinía, *Memoriales*, p. 39.
23 *Ibidem*, p. 85.
24 *Ibidem*, p. 35.

les que se hiciesen iglesias en todas partes, y así, ahora en cada provincia donde hay monasterios, hay advocaciones de los doce apóstoles, mayormente de San Pedro y San Pablo, los cuales demás de las iglesias intituladas de sus nombres, no hay retablo en ninguna parte adonde no estén pintadas sus imágenes".[25] Al aludir a los retablos no se refiere a las construcciones de madera tan conocidas, sino a pinturas sencillas colocadas en los altares.

Aunque en el capítulo III ya se invocaron algunas pruebas del entrenamiento artístico de los alumnos, se pueden agregar otros datos, suficientes para explicar la gigantesca tarea de pintar entre 200 000 a 300 000 m^2 de muros, según se examinó en el capítulo X.

Aparte de los estudios religiosos y humanistas, los frailes procuraron dar a sus alumnos conocimientos prácticos que los capacitaran para sostenerse en la vida una vez que abandonaran el colegio. Para ello, en la escuela de San José de los Naturales, fundada y dirigida por fray Pedro de Gante, iniciaron la enseñanza de las artes mecánicas u oficios o el perfeccionamiento de los que los indios ya habían aprendido antes de la llegada de los españoles. Motolinía fue uno de los primeros testigos y actores de los trabajos emprendidos por los franciscanos y tuvo oportunidad de conocer los éxitos y fracasos registrados desde el principio. Por esta razón señala que "los indios en sólo mirar los oficios los contrahacen".[26] Respecto al aprendizaje y la práctica de las artes en la escuela del padre Gante refiere que:

> En los oficios mecánicos, ansí los que de antes tenían, como los que de nuevo han aprendido de los españoles, se han perfeccionado mucho; porque han salido grandes pintores, después de que vinieron las muestras de Flandes e Italia que los españoles han traído, de los cuales hay muy ricas piezas, porque donde hay oro y plata todo lo bueno y perfecto viene en busca del oro. No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va

[25] *Ibidem*, p. 34.
[26] Motolinía, *Historia*, p. 169.

> a parar lo que a esta tierra viene; y de antes no sabían pintar sino una flor o un pájaro o una labor como de romano, e si pintaban a un hombre o a un caballo, hacíanlo tan feo que parecía un monstruo [foto 148], agora hacen tan buenas imágenes como en Flandes [fotos 10; 147, véase Apéndice]. Aprendieron también a batir oro, porque un batidor de oro que pasó a esta Nueva España, aunque quiso esconder su oficio de los indios, no pudo, porque ellos miraron todas las particularidades del oficio, y contaron los golpes que daba con el martillo, y cómo volvía y revolvía el molde, y antes que pasase un año sacaron oro batido. Para ser plateros no les falta otra cosa sino la herramienta, que no la tienen, pero una piedra sobre otra piedra, hacen una taza llana y un plato; mas, para fundir una pieza y hacerla de vaciado, hacen ventaja a los plateros de España porque funden un pájaro que se le anda la lengua y la cabeza y las alas[27] [foto 2].

Las palabras de Motolinía permiten comprobar cómo los artistas prehispánicos aprendieron nuevos oficios o perfeccionaron los anteriores con la ayuda y dirección de los frailes, y, subrepticiamente, de los maestros españoles al observar cómo trabajaban. No menciona con claridad la existencia de escuelas de oficios en los conventos de los pueblos, pero las hubo en algunos de los más importantes, como lo da a entender cuando dice que "No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México", dando a entender que los pintores de las escuelas pueblerinas no eran tan buenos como los de Tenochtitlan. Fray Pedro de Gante refiere que casi todos los conventos de los pueblos tenían la suya.[28] En cuanto a los escultores fray Toribio relata que:

> canteros o pedreros muy buenos había, no que supiesen inmetría (*sic* por geometría), mas hacer una casa, aunque las casas de los indios son en extremo paupérrimas, las de los señores y principales son grandes y buenas, y labraban muchos ídolos de piedra. Después que los canteros de España vinieron, labran los indios cuantas cosas han visto labrar a los canteros nuestros,

[27] Motolinía, *Historia*, pp. 172-173; *Memoriales*, p. 240.
[28] *Códice Franciscano*, p. 216.



Foto 148. México, D.F., MNA. Coatlicue, escultura mexica.

> ansí arcos escarzanos y terciados, como portadas y ventanas de mucha obra, y cuantos romanos y bestiones han visto, todo lo hacen y muy gentiles iglesias y casas a los españoles.[29]

En ambos párrafos, su autor recalca cómo los indios aprendieron a esculpir a la manera europea, con sólo ver lo que hacían los españoles. En ningún momento dice que les hayan enseñado ex profeso los artífices peninsulares, ni que hubiese una enseñanza organizada por éstos. Subraya lo que ha dicho en la cita anterior: los indios observan cómo se hacen las cosas y las repiten gracias a su habilidad y a sus conocimientos previos. Al hablar de la devoción que tuvieron los aborígenes por el agua bendita, agrega: "e las pilas también son grandes, y porque en cada pueblo hay buenos maestros que no esperan a canteros vizcaínos que se las labren ellos las hacen",[30] lo que habla del papel que desempeñaron los indios escultores, no tan sólo en la factura de pilas bautismales y de agua bendita (fotos 29, 149), sino también en otras obras.

Fray Bernardino de Sahagún, al igual que Motolinía, proporciona la lista de lo que aprendían los niños en las escuelas y coincide en señalar que la geometría es elemento indispensable para la construcción de edificios. En ambos casos se ha manifestado el influjo de una tradición medieval que consideró esta ciencia parte integradora del cuadrivio, indispensable al arquitecto. Veamos lo que narra Sahagún en torno al ingenio de los jóvenes indígenas:

> tenemos por experiencia que en *los oficios mecánicos son hábiles para aprenderlos y usarlos*, según que los españoles los saben y los usan, como son oficios de geometría, que es edificar, los entienden y saben como los españoles; también el oficio de albañilería, carpintería, también los oficios de sastres, zapateros, sederos, impresores, escribanos, lectores, contadores, músicos de canto llano y canto de órgano, de tañer flautas, chirimías, sacabuches, trompetas, órganos; saber Gramática, Lógica, Retórica [trivio], Astrología y Teología, *todo esto tenemos por experiencia que tienen habilidad para ello y lo aprenden y lo*

[29] Motolinía, *Memoriales*, p. 242.
[30] *Ibidem*, p. 154.



Foto 149. Zoyatitlanapa, Pue. Pila de agua bendita con el escudo franciscano. Nótese los chalchihuites como representación de las llagas de Cristo.

saben y lo enseñan, y no hay arte ninguna que no tengan habilidad para aprenderla y usarla.[31]

Otro testimonio importante se conserva en la *Retórica cristiana* de fray Diego Valadés, donde algunas líneas se refieren a la capacidad de los indígenas. Tal vez algunos de ellos hayan sido compañeros de fray Diego, que ingresó a la escuela franciscana del padre De Gante en 1540. Ahí,

> los niños aprenden a pintar, a dibujar con colores las imágenes y las cosas y llegan a hacerlo con delicadeza. A los principios se les enseñaban todas las artes mecánicas que se estilan entre nosotros, Pedro de Gante, varón de mucha piedad, del cual se hablará oportunamente en otro sitio, las artes con facilidad y en breve tiempo dominaban, por razón del fervor y diligencia con que él mismo se las proponía, y *ya después se las enseñan unos a otros sin esperar lucro ni retribución.*[32]

Valadés recalca lo que ha referido Motolinía, con mayor conocimiento de causa puesto que fue alumno primero y maestro después, y hace mayor énfasis en que la escuela era para niños y jóvenes, pero no escribe una palabra acerca de los adultos, como se ha dicho en alguna ocasión. Señala también que los alumnos se enseñan unos a otros, y es seguro que éstos hayan ido a los monasterios pueblerinos para ayudar a los estudiantes en la realización de los murales. Líneas adelante informa que fueron los frailes "quienes los adiestraron en todos los oficios que con tanta perfección han llegado a conocer como aún puede verse (porque adornan muy bellamente las puertas y el exterior de los templos), de modo que hay más que admirar en los adornos de un solo templo de las Indias que en todas las basílicas de España".[33]

Fray Diego Valadés no es muy claro porque no establece diferencias entre quiénes fueron los que adornaron los templos:

[31] Sahagún, *Historia*, lib. X, Relación del autor, p. 578, cursivas de C. R.-V. Adviértase la extraordinaria educación que los evangelizadores proporcionaron a los jóvenes. Desgraciadamente su esfuerzo fracasó desde fines del siglo XVI y al secularizarse los conventos.

[32] Palomera, *Fray Diego Valadés*, p. 276, cursivas de C. R.-V.

[33] *Ibidem*, pp. 288-289.

si los jóvenes egresados de la escuela o los adultos, pero no deja lugar a dudas en cuanto a que fueron los frailes quienes entrenaron y educaron al indígena para hacerse cargo de las tareas artísticas, descartando la idea sustentada por algunos autores de que fueron los maestros españoles los que establecieron una especie de escuela para enseñar los gajes de su oficio. Por otra parte, es interesante su opinión acerca de la calidad de los templos novohispanos al mostrarse tan orgulloso de ellos.

Por lo que se refiere a fray Gerónimo de Mendieta, después de elogiar la destreza de los indígenas enseñados por los misioneros, afirma lo siguiente:

> es bien presuponer el ingenio y la habilidad que los mismos indios tienen *para percibir lo que les enseñasen, y el primor que mostraban en los oficios que usaron en su infidelidad, antes que conociesen a los españoles*. Había entre ellos grandes escultores de cantería que *labraban cuanto querían en piedra, con guijarros y pedernales (porque carecían de hierro)*, tan prima y curiosamente como en nuestra Castilla los muy buenos oficiales con escodas y picos de acero, como se hecha de ver hoy en día.[34]

Resulta innecesario insistir en la importancia de lo dicho por Mendieta, pues su opinión coincide con las de los autores citados anteriormente. Cuando habla de los pintores repite lo dicho por Motolinía, insiste en la fealdad de las deidades indígenas y tan sólo agrega que se parecían "a sus propios dioses, que así se lo enseñaban y en tales monstruosas figuras se les aparecían".[35] En el capítulo siguiente vuelve al asunto de la inteligencia y habilidad de los indios:

> El primer y único seminario que hubo en la Nueva España para todo género de oficios y ejercicios fue la capilla que llaman de San José, donde residió muchos años, teniéndola a su cargo el muy venerable siervo de Dios y famoso lego fray Pedro de Gante, primero y principal maestro y industrioso adestrador de los in-

[34] Mendieta, *Historia*, p. 413, cursivas de C. R.-V., dibujos 37-41, 42-46, 52, 66, 77, etcétera.

[35] *Ibidem*, p. 404.

dios. El cual se procuró para que los mozos grandecillos se aplicasen deprender los oficios y artes de los españoles, que sus padres no supieron, y en los que de antes usaban se perfeccionasen. Para esto tuvo en el término de aquella capilla algunas piezas y aposentos dedicados para tal efecto, donde los tenía recogidos y los hacía ejercitar primeramente en los oficios más comunes, como de sastres, carpinteros, pintores y otros semejantes, y después en los de mayor sutileza, que por ventura si este devoto religioso en aquellos principios con su cuidado y diligencia no los aplicara y aficionara a saber y deprender sin duda se quedaran con lo que sus antepasados sabían o a lo menos tarde y con dificultad fueran entrando en los oficios de los españoles de esta manera muy en breve salieron con los oficios más de lo que nuestros oficiales quisieran.[36]

Es extraño que Mendieta considere que el único "seminario" de artes y oficios haya sido el que tuvieron en la Ciudad de México y se olvide de la escuela agustina de Tiripitío, que funcionó de manera más o menos semejante a él y fue fundada hacia 1540 o poco después. Estos mozos grandecillos que estudiaron en México provinieron también de algunos conventos, donde habían destacado por su habilidad e inteligencia.

En cuanto a fray Juan de Torquemada, enumera también las cualidades de los indígenas y al referirse a la escuela citadina agrega: "yo vi en la dicha capilla la fragua donde trabajan los herreros, y en otra sala grande algunas cajas, donde estaban los vasos de los colores de los pintores, aunque ya no ha quedado rastros de esto".[37] Para principios del siglo XVII, cuando Torquemada escribe su obra, la institución que tantos beneficios había rendido en favor de los indígenas se había perdido para siempre.

Aparte de repetir lo que han dicho Motolinía y Mendieta, Torquemada recuerda que entre los artistas que trabajaron para él en el templo de Santiago Tlatelolco hay "un indio natural de él que se llama Miguel Mauricio, que entre muchos buenos es aventajadísimo [en la escultura], y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles, y juntamen-

[36] *Ibidem*, pp. 407-408.
[37] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, pp. 211, 215.

te con ser tan buen oficial no es notado de vicio alguno"[38] (foto 23). Seguramente no fue Mauricio el único artista que trabajó allí, pero debió tener cualidades especiales y por eso Torquemada habla de él. Líneas adelante agrega que son los indios

> ...los que lo labran todo, y por sus manos pasan obras que los españoles hacen que por maravilla si alguno de ellos ponga la mano en éste, por más oficial que sea, lo hacen bien y la obra de la Iglesia de Santiago la han trabajado los indios sin más industria y maestro que yo y ellos puéstolo en ejecución, con sus manos así en la mampostería, como en la cantería trabajando en él de balde, así canteros y albañiles, como peones y otras gentes y el retablo del altar mayor que se acaba y asienta juntamente en este mismo año de 1609 está preciado en veinte y un mil pesos: y en éste han labrado los oficiales de balde, poniendo sus manos y su trabajo graciosamente, llegando a muchos ducados lo que se ha gastado en materiales y pincel que ha hecho un español vizcaíno, llamado Baltasar de Echave, único en su arte.[39]

Llama la atención que el historiador acentúe el aspecto de que los indios hayan trabajado "graciosamente" y de balde, y que a Echave sí se le haya pagado, cometiendo con ello una injusticia. En el documento incluido en el apéndice está contenida una queja de los indios pintores de Tlatelolco en contra de fray Juan de Torquemada. No contento con no pagarles el sueldo que merecían y habían devengado, en una ocasión propinó una serie de azotes a uno de ellos en forma por demás excesiva, lo cual dio origen a que fuera acusado. El documento es importante también por la nómina de artistas que en él aparecen y por la referencia al dorado de los retablos de Xochimilco y Oaxaca –por desgracia sin mencionar específicamente nombres de templos y sitios–. Anotaremos los nombres de Juan Rodríguez, Francisco y Miguel de la Cruz, Lorenzo Martín, Francisco Díaz, Sebastián Aparicio, Juan y Pedro Zebedeo, Baltasar Jerónimo y Agustín Jerónimo, en espera de que algún día aparezcan mayores noticias acerca de ellos.

[38] *Ibidem*, p. 209.
[39] *Ibidem*, p. 215.

Finalmente, aunque fray Juan de Grijalva y fray Diego de Basalenque, agustinos ambos, no escribieron hasta el primer cuarto del siglo XVII, sus obras se basaron en los archivos de su orden y proporcionan noticias importantes respecto al trabajo desempeñado por los artistas indígenas. Pero hay entre ellos cierta divergencia de opiniones, como veremos en seguida. Grijalva dice que los agustinos

> ...procuraban que supiesen los oficios mecánicos que acá no sabían, enviándolos a México, y poniéndolos con maestros, en particular de aquellos que había necesidad en el pueblo; y así hoy son famosos los carpinteros de embutido y taracea, y los bordadores de todos los pueblos que están en nuestra administración. Con lo que más ilustraron el reino, y en lo que mostraron la grandeza y generosidad de sus ánimos, fue en la fábrica de los templos y conventos [fotos 56 a 64], testigos a la posteridad de la opulencia del reino y del gran número de indios, que entonces había, pues aún después del *cocóliztli* quedaron manos para tan soberbios edificios, tan fuertes, tan grandes, tan hermosos y de tan perfecta arquitectura que no nos dejó más que desear lo que encarece mucho los que ven estas grandezas.[40]

Lo anterior no aclara la existencia de la escuela de artes y oficios que tuvieron en Tiripitío, o quizás se refiera a que en los principios no tenían maestros para enseñar algunos de los oficios a los niños y jóvenes en dicha institución; Grijalva tampoco especifica a qué sitio de la capital iban a estudiar. Por otra parte, recalca que su gran obra arquitectónica continuó aun después de la gran epidemia de 1544-1545.

Fray Diego Basalenque sustenta ideas diferentes en algunos aspectos, como podrá observarse en su cita, aunque me parece que no tiene razón al afirmar que había abundancia de artistas extranjeros.

> En lo que más se esmeraron los primeros ministros que aprehendiesen todos los oficios que son necesarios para vivir en policía, trayéndoles oficiales de fuera que les enseñasen la sastrería a que todos se inclinaron, porque luego vistieron de paño,

[40] Grijalva, *Crónica de la orden*, pp. 223-225.

> al modo español enseñándoles la carpintería, con la facilidad de las maderas que tenían, por la cercanía de los montes aprehendieron la herrería, en que hubo algunos muy primos, porque en general el ingenio del tarasco excede al de los otros indios de otras provincias; eran tintoreros, pintores, aunque en la pintura no han igualado a los españoles, como en los demás oficios. En lo que más se aventajaron fue en la cantería y samblaje, porque como estas dos cosas eran necesarias para la iglesia y el convento, se escogieron muy buenos oficiales españoles de que ya había abundancia en la tierra, enseñáronles bien, y salieron tan eminentes que ellos por sí hacían muchas obras. Al fin fue Tiripitío la escuela de todos los oficios para los demás pueblos de Michoacán, de donde le vino gran parte de su ruina por las salidas que hacían a otros pueblos, y ya no volvían.[41]

Grijalva nada dice acerca de la escuela agustina de Tiripitío, lo cual resulta extraño ya que la institución fue importante en los destinos de la orden, como lo son sus informes acerca del arte creado por los indios y la dirección de las obras que estuvo a cargo de los frailes. Curiosamente, lo que queda de las obras de Tiripitío poco denota la grandeza que se les asigna, ya que los edificios son modestos.

Aun menos creíble es que hubiese habido tal abundancia de artistas extranjeros al mediar el siglo, como lo creyó Basalenque sin ser testigo presencial. Por otra parte, los maestros europeos pronto se dieron cuenta de que enseñar su oficio a un indio significaba preparar a un competidor, como lo dice Motolinía. De allí que se impusieran tantas restricciones a los artistas indígenas en las Ordenanzas de 1557. Todavía a finales del siglo XVI los extranjeros se negaban a enseñar a los indios, como consta en el documento publicado del impresor holandés Cornelio Adriano César, quien, prisionero en el convento de Tlatelolco, promueve una instancia ante las autoridades, que dice así:

> Pido y suplico a Vuestra Señoría mande al dicho Padre Guardián se me trate bien de palabra y no amenazándome con palabras injustas, pues hago lo que se me manda, que siendo Vuestra Señoría servido, no permita que así se me trate a causa de

[41] Basalenque, *Historia de la provincia*, p. 60.

> que pretende a entender y mostrar mi arte a los indios, para que de mí lo aprendan y sepan, porque después de ellos sabido, y en cumplido tenor de mi sentencia (siendo Dios servido), no podré ganar un pan con el dicho mi oficio, porque sabido de los indios, no es ningún provecho.[42]

La existencia de la escuela agustina en tierras michoacanas queda aclarada con las afirmaciones del padre Basalenque, así como la causa de su declinación al salir los indios para hacer trabajos en otros pueblos. Consideramos innecesario agregar más citas. Quien más, quien menos, opina casi lo mismo respecto a la habilidad de los indios para aprender cuanto se les enseñaba. Esta enseñanza y el entrenamiento que recibían les proporcionaban los conocimientos suficientes para realizar las obras necesarias a los frailes en sus conventos y templos. Bajo la vigilancia de los misioneros, los indígenas trabajaron en la gran campaña que había de poblar de edificios conventuales, templos y capillas el territorio ocupado por las órdenes mendicantes.

Juzgo imprescindible examinar si habrá sido posible preparar en sólo dos escuelas, la franciscana de México-Tenochtitlan y la agustina de Tiripitío, al enorme número de pintores necesarios para esta empresa, o si habrá existido otra posibilidad. No se ha conmensurado el problema de esta manera, pero es indispensable hacerlo y con ello habrá que modificar varios de los puntos de vista imperantes hasta el presente.

Pongo de relieve ciertas palabras de Motolinía para comentarlas después por la importancia que tiene su contenido.

> El que enseña al hombre la ciencia, ese mesmo proveyó y dio a estos naturales grande ingenio y habilidad, lo cual [a]parece por todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado, porque con todos han salido, y en muy más breve tiempo que no otras naciones, en tanta manera, que *en venidos a los oficios que en Castilla están muchos años en los deprender acá en sólo mirarlos y verlos hacer, han muchos quedado maestros, y de esto espantados los españoles, dicen que los indios en sólo mirar los oficios los contrahacen.*[43]

[42] *Libros y libreros*, pp. 530 y ss.
[43] Motolinía, *Memoriales*, p. 235, cursivas de C. R.-V.

Si se analiza con cuidado el párrafo, se advertirá que no hay otra interpretación. Los jóvenes (y también ciertos adultos) aprendieron con rapidez porque ya tenían conocimientos previos más o menos semejantes, de modo que las palabras del franciscano son reflejo fiel de la educación impartida en los calmécac, donde los estudiantes no solamente oían y veían lo que hacían sus maestros sino, además, tenían que aprender a realizar las obras "ca [ya que] de otra manera muy mal se deprenden los oficios, sino es metiendo la mano en ellos",[44] como afirma el mismo autor. Por esta razón los indios "sacan cuantos atavíos e invenciones saben hacer y lo que han tomado y deprendido de nuestros españoles; y cada año se esmeran y hacen más primos, y *andan mirando como monas para contrahacer todo cuanto ven hacer*".[45]

Las palabras anteriores indican que la educación española fue distinta y en el terreno del arte todavía más, por lo cual era natural que los hispanos se "espantaran" de la asombrosa facilidad con que los indígenas reproducían procesos que solamente veían hacer al trabajar como peones al lado de los oficiales españoles; de esta manera perfeccionaron técnicas que conocían de antaño. Mientras los jóvenes en España tardaban muchos años en aprender un oficio, aquí en poco tiempo quedaban maestros, por ello causaron el asombro de los españoles acostumbrados a hechos diferentes. Esta opinión no es fantasía de Motolinía, sino realidad. Ya hemos leído como fray Toribio recalca "que no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no saquen y contrahagan, *en especial los pintores de México*",[46] puesto que allí estaba la escuela de artes mecánicas de San José de los Naturales.

Mendieta y Torquemada repiten casi las mismas palabras, pero citan oficios que Motolinía no describe. De los pintores hablan casi en la misma forma, aunque intercalan ciertos comentarios y, sin que sepamos por qué, suprimen algunas líneas que son importantes, como la referencia a que los pintores de México eran más hábiles que los otros, acaso porque no se les

[44] *Ibidem*, p. 242.
[45] *Ibidem*, p. 101, cursivas de C. R.-V.
[46] *Ibidem*, p. 240, cursivas de C. R.-V.

había enseñado con el mismo cuidado que en la capital o quizá por ser menos los años de entrenamiento previamente recibido; en fin, todavía hay una serie de aspectos desconocidos.

En vista de que ninguno de los tres historiadores informa de algún modo sobre el empleo de otra clase de maestros, conjeturamos que no hubo necesidad de pintores extranjeros para enseñar su arte, porque los jóvenes, aunque no con tales denominaciones, conocían a la perfección las técnicas del fresco, el temple y el seco; sabían dónde se obtenían los materiales y cómo se preparaban los pigmentos; de esta manera, sólo hubo necesidad de perfeccionar ciertos aspectos como la representación de la figura humana al modo occidental por medio de algunos óleos o los grabados de los libros, ya que la reproducción fiel de este aspecto no tuvo importancia en el arte prehispánico. Más tarde esos jóvenes irían como maestros a los monasterios de los pueblos para enseñar a los alumnos que allí vivían. Por esta razón se puede aceptar que, dado el desarrollo prehispánico en lo religioso y artístico de los pueblos importantes donde se fundaron monasterios, como Tezcoco, Tepeapulco, Tlaxcala, Cuernavaca, Tochimilco, Tecamachalco, Tepeaca, Cuauhtinchan o Cholula, entre otros, hubo allí grupos de estudiantes que ayudarían a los frailes una vez que conocieron la iconografía necesaria para pintar las imágenes indocristianas.

No hay que olvidar tampoco que niños y jóvenes de otros pueblos venían a México para estudiar y después volver. Motolinía recuerda con especial atención a uno de los señores gobernantes de Tláhuac que llevó a gran número de jóvenes a la escuela de la capital.[47]

Desafortunadamente las fuentes y documentos son muy parcos. Hay ocasiones en que las alusiones son veladas y hay que leer entre líneas acerca de lo que quiso relatar un historiador. Mas la única solución para pintar los miles y miles de metros cuadrados tuvo que ser la de recurrir a los indígenas. Para ello los prepararon inicialmente en las escuelas de San José de los Naturales y en la agustina de Tiripitío, Michoacán, y después fueron a los conventos de los pueblos a

[47] *Ibidem*, p. 118.

enseñar a otros alumnos. Sólo así se puede explicar la magna tarea de pintar los temas de la iconografía cristiana en los monasterios.

Recordemos el valioso testimonio de fray Diego Valadés, alumno distinguido de la escuela franciscana, amanuense de fray Pedro de Gante y más tarde profesor de dibujo:

> Aprenden los jóvenes también a pintar, a dibujar con colores, las imágenes de las cosas, y llegan a hacerlo con delicadeza. A los principios, les enseñaba todas las artes mecánicas que se estilan entre nosotros, Pedro de Gante, varón de mucha piedad las cuales artes, con facilidad y en breve tiempo dominaban, por razón de la diligencia y el fervor con que él mismo se las proponía. *Y ya después se enseñan unos a otros, sin buscar lucro ni retribución.*[48]

Fray Pedro de Gante no sólo fue el iniciador de esta institución, sino también su primer maestro de artes y con él aprendieron los jóvenes algunos aspectos de la pintura que no conocían, o perfeccionaron los "oficios que de antiguo tenían" y que "sus padres y abuelos no supieron", como dijeron Mendieta y Torquemada.[49] Los alumnos no buscaban lucro ni retribución alguna para enseñar a sus hermanos en los conventos de los pueblos. Por modestia, Valadés no quiso incluirse entre los profesores.

Examinemos unas palabras de fray Bartolomé de Las Casas a propósito de la habilidad de los mancebos:

> en los misterios e historias de nuestra Redempción, es maravilla con cuanta perfección los hacen, y señaladamente les he notado muchas veces en representar el Descendimiento de la cruz recibir el cuerpo del Salvador, [por] Nuestra Señora en su regazo, que llamamos quinta angustia, tienen gracia especial. Otra cosa y primor tienen grande: que si les piden que saquen una historia grande de un gran paño o retablo donde las figuras e imágenes sean grandes, y las pinten y metan en un paño o retablo muy chico la pinten y pongan en un grande, ver cómo

[48] Palomera, *Fray Diego Valadés*, cursivas de C. R.-V.
[49] Mendieta, *Historia*, p. 407; Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 211.

> las proporcionan según el tamaño del lienzo o del retablo donde las pasan, cosa es grande y de maravillar.[50]

Aunque no dice fray Bartolomé si esto lo vio hacer en un convento mientras los jóvenes pintaban sus murales, es probable que así haya ocurrido. También cabe la posibilidad de que lo haya copiado del manuscrito de Motolinía. Al analizar el párrafo es indudable que se refiere al empleo de los grabados de los libros. Señala claramente que eran capaces de ampliar un grabado muy pequeño para realizar un mural mayor, de lo cual hay varios ejemplos como los de Juan Gersón en Tecamachalco (fotos 135 a 140). La escena del Descendimiento fue pintada en Huejotzingo, Metztitlán, Actopan, Atotonilco el Grande y Epazoyucan (foto 150, véase Apéndice), entre otros lugares.

Al hablar Motolinía de las actividades de los alumnos de la escuela del padre De Gante, los separa en tres grupos. El primero está formado por niños pequeños, menores de once, "que verlos servir al altar e ayudar a misa con tanta diligencia y cuidado, que los españoles están espantados y mucho más los frailes que vienen nuevamente de Castilla".[51] En el segundo grupo están los que tienen "hasta once o doce años que saben leer y escribir, cantar canto llano y canto de órgano".[52] Al tercero corresponden los muchachos o mancebos, y aunque no menciona sus edades, podemos suponer que sobrepasan los trece años. Si así hubiese sido, se podría conjeturar que en el grupo pudo haber jóvenes que frisaban entre los 18 y los 20 años en 1526. (Véase los cuadros I y II).

Examinemos la trascendencia que pudo tener la presencia de estos muchachos en las escuelas de los franciscanos. Si en 1526 un joven tenía 18 años, obviamente había nacido en 1508; como el ingreso al calmécac se realizaba a los cinco, su entrada había ocurrido en 1513; por lo tanto, entre esta fecha y el año de 1520, en que empiezan los problemas por la llegada de los conquistadores, transcurren siete años de estudio al lado de los sacerdotes-maestros prehispánicos. En este periodo, ese joven

[50] De Las Casas, *Los indios de México*, p. 23.
[51] Motolinía, *Memoriales*, p. 237.
[52] *Idem.*

aprendió gran parte de los fundamentos religiosos, los ritos y ceremonias, la iconografía precolombina, la representación de las deidades, el conocimiento de los colores y pigmentos, los secretos de la pintura y escultura, la cerámica, la construcción de templos y pirámides, etcétera. Por esta razón, según dice fray Toribio, resultó sencillo que

> ...uno de estos mozos grandecillos, originario de Tezcoco, [al que] le dieron por muestra una bula, y sacóla tan al natural que la letra que hizo parecía el mesmo molde y [a]bajo sacó la firma y un Jesús [I.H.S.] con una imagen de Nuestra Señora que parecía no haber diferencia del molde a la otra[53] [...] [A otros muchachos] que han impuesto en iluminar o lo han visto, luego salen con ello, y lo que más es muy de notar, que han sacado imágenes de planchas [grabados], bien perfectas figuras, que se espantan cuantos las ven, porque de la primera vez la hacen ni más ni menos que la plancha, de las cuales yo tengo primas muestras.[54]

En estas palabras de Motolinía, repetidas por Mendieta y por Torquemada, se puede advertir, sin lugar a dudas, que la educación recibida por esos jóvenes en los calmécac, unida a la enseñanza monástica, fructificó en los muros de los conventos. Su habilidad para reproducir esas "imágenes de planchas" –en referencia a los grabados– no fue producto de la casualidad. El joven indígena no era un genio, sino un hombre educado de manera eficiente. Por esta razón, los evangelizadores no necesitaron esperar con los brazos cruzados a que llegaran pintores españoles que crearan las escenas religiosas requeridas para enseñar la doctrina cristiana.

Estos datos históricos que corresponden a una realidad, se encuentran condensados en las palabras que Motolinía puso en labios del

> ...batihoja o batidor de oro que pasó a esta Nueva España, aun[que] quiso esconder el oficio y *decía que era menester estar un hombre para aprendiz suyo ocho años para saber el*

[53] *Ibidem*, p. 236.
[54] *Idem*, cursivas de C. R.-V.

> *oficio*... [pero los indios] no esperaron a eso, sino [que] miraron todas las particularidades del oficio, y contaron los golpes que daba con el martillo, y adónde hería y cómo volvía y revolvía el molde, e antes que pasase el año, sacaron oro batido[55] [foto 2].

Lo mismo le ocurrió al que hacía guadameciles, al fabricante de sillas de la jineta, a los curtidores de cueros y a otros más. Pruebas adicionales las proporciona Motolinía cuando relata que sus feligreses hacían los relicarios y

> ...los atavían de dentro y de fuera muy graciosamente con ricas labores y muy lúcidas de oro y pluma, que de esta obra en esta tierra hay muy primos maestros, que en España y en Italia los ternían [tendrían] en mucho y los estarían mirando [con] la boca abierta, porque así lo hacen los que acá nuevamente vienen; y si alguna obra de ésta ha ido a España imperfecta e las figuras e imágenes feas, halo causado la imperfección de los pintores, que primero sacan la muestra e dibujo, y después el amantécatl [foto 151, véase Apéndice], que ansí se llamaba el maestro que asienta la pluma, y de este nombre tomaron los españoles llamar a todos amantecas [pero] los otros oficiales cada uno tiene su nombre; si a estos amantecas les dan buenas muestras de pincel tal sacan otra de pluma; y como los pintores se han mucho perfeccionado e dan buenos debujos, hácense ya preciosas imágenes e cada día se van esmerando en ataviar las iglesias y templos y los que primero hicieron pequeños y no bien hechos, van enmendando y haciendo grandes.[56]

Aunque ligeramente confusas las ideas al mezclar dos o tres temas, advertimos cómo el historiador hace hincapié en el perfeccionamiento de los pintores, así como la intervención de los artistas plumarios o amantecas que hacían combinación de obras con oro y plumas. Cuando asegura que ya hacen preciosas imágenes, se puede inferir el influjo de la educación monástica, en la cual, entre otros hechos, se les proporcionaban los modelos que debían reproducir. Las tres últimas lí-

[55] *Idem*.
[56] *Ibidem*, p. 90.

neas recuerdan lo que refiere Las Casas acerca de producir imágenes grandes de otras más pequeñas, refiriéndose seguramente a grabados de los libros.

El influjo de los grabados como origen de las escenas de los conventos se vuelve cada vez más patente. Ofrezco uno de ellos, tomado de una Biblia impresa en 1559, que pudo servir de modelo para una parte de la escena de la Adoración de la serpiente por Ajaz, padre del profeta Ezequiel, pintado en uno de los lunetos del claustro alto del monasterio agustino de Metztitlán[57] (foto 152). Es difícil saber cuál fue la intención de los frailes de este lugar; quizás quisieron mostrar a sus feligreses que la infidelidad e idolatría de Ajaz no fueron gratas a los ojos de Dios. Esta escena puede confundirse con la erección de la serpiente de bronce por Moisés, que tuvo un significado diferente. Erwin Walter Palm (†) demostró cómo dos de las pinturas de este mismo sitio provinieron de los grabados que publicó.[58] Por otra parte, Santiago Sebastián (†) encontró asimismo dos grabados, uno de Bartolomé Ulmus que pudo haber servido de modelo para la representación del Árbol de la Vida en la pintura de la portería de este mismo convento y otro más en el que aparecen las imágenes de los filósofos pintados frente a la escalera de Atotonilco el Grande, Hidalgo. En un trabajo sobre portadas de libros conservados en la Biblioteca Nacional de México publicado por Eduardo Báez, Jorge Guerra Ruiz y Judith Puente,[59] hallamos el grabado de la portada de un libro que coincide con la pintura mural de ese mismo lugar (fotos 153 y 154), semejante al de un libro español dado a conocer por Santiago Sebastián.[60]

Para continuar con la búsqueda de pruebas en torno a las pinturas conventuales, cuando los franciscanos tenían doce monasterios en 1537 (y cuarenta en 1540) en torno a la Ciudad de

[57] Reyes-Valerio *et al.*, "Origen de una pintura de Metztitlán", en *Antropología. Boletín oficial del INAH*, núm. 9, nueva época, mayo-junio de 1986, pp. 17-18.

[58] Erwin Walter Palm, *Comunicaciones*, núm. 13, Proyecto Puebla-Tlaxcala, México, 1976, pp. 1-7.

[59] Eduardo Báez, Jorge Guerra y Judith Puente, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, foto 43.

[60] Santiago Sebastián, José de Mesa y Teresa Gisbert, *Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, pp. 123-125, figs. 136 y 137.

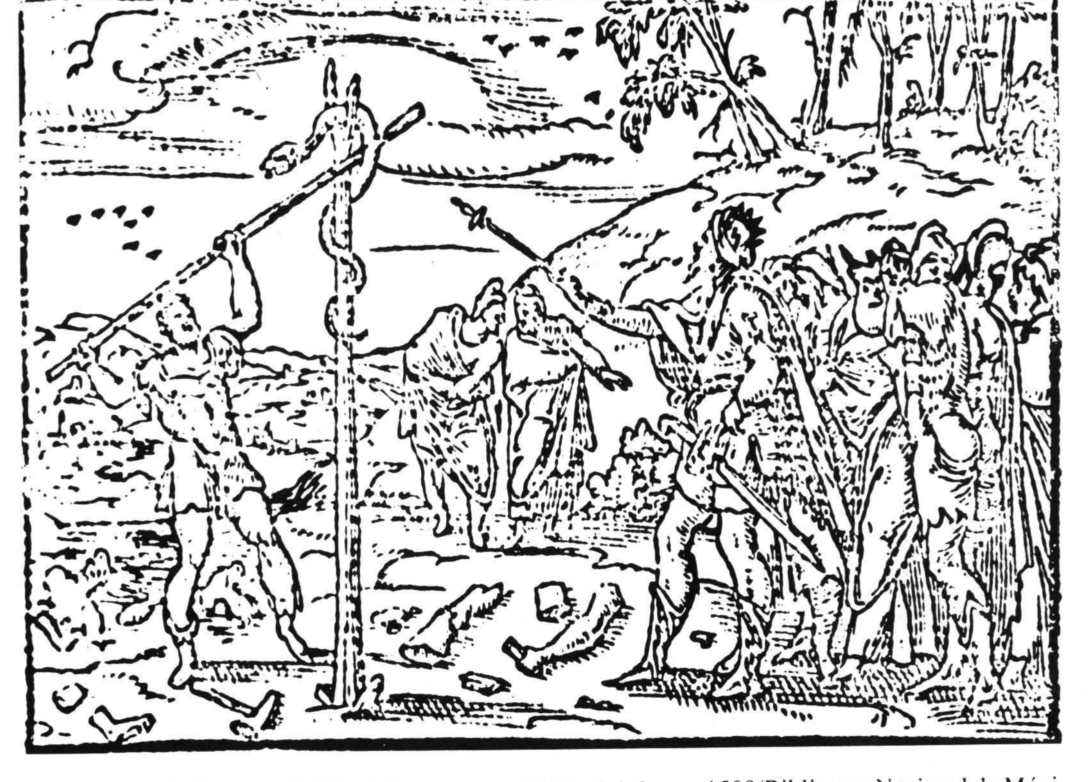


Foto 152. Grabado en una Biblia (IV reyes, cap. XVIII, 2-4, Lyon, 1509/Biblioteca Nacional de México), en el cual se observa que Ezequías, hijo de Acaz, impío rey de Judá destruye la serpiente de bronce que había hecho Moisés, porque todavía era adorada idolátricamente por los hijos de Israel. Un modelo parecido a éste sirvió para realizar el mural de uno de los lunetos en el convento agustino de Metztitlán, Hgo.



Foto 153. Atotonilco el Grande, Hgo. Mural de los filósofos en el paño sur de la escalera del convento agustino.



ARISTOTELES:

Non de virtute scire sat est: sed enitēdum est ipsum habere.

PYTHAGORAS:

Stateram ne trāsgrediare, id est, virtutis medium ne transeas.

CONTENTA

[redacted]

Decem librorū Moralium Aristotelis, tres conuersiones: Prima Argyropyli Byzantij, secūda Leonardi Aretini, tertia verò Antiqua, per capita & numeros conciliatae: communi, familiarique commentario ad Argyropylum adiecto.

[redacted]

I. Fabri introductio in Ethicen,

Magna Moralia Aristot. Georgio Valla interprete.

Leonardi Aretini dialogus de moribus.

[redacted]

Index in Ethicen. Item in Magna Moralia.

PARISIIS

Ex officina Simonis Colinaei.

1542

SOCRATES

Adolescentes speculum consulant: quo ad bonū incitentur.

PLATO:

Breues virtutis labores aeterna voluptas sequitur.

CICERO.

Qui virtute praediti sunt: soli sunt diuites.

SENECA

Nunquam stygias fertur ad umbras inclyta virtus.

D S C

Foto 154. Grabado de un libro publicado en 1542, conservado en la Biblioteca Nacional de México, en cuya carátula aparecen los mismos personajes de Atotonilco. Las leyendas que lleva cada personaje son exactamente las mismas que tienen los filósofos y escritores de la pintura. El filósofo de la izquierda es Aristóteles.

México, Motolinía proporciona noticias importantes acerca de la intervención de sus feligreses:

> Habrá en este circuito que digo, quinientas iglesias entre chicas y grandes, y si no les hubieran ido a la mano a los indios, y tuvieran libertad de edificar, no es mucho que hoy hubiera hoy día mil iglesias porque cada principal quería su iglesia para edificar. Es gente rica, porque todos trabajan; ellos allegan la piedra a cuestas; ellos hacen la cal, los adobes y los ladrillos; ellos se hacen las paredes, ellos labran la madera; albañiles y encaladores, entre ellos hay quien las atavía y las ponen en perfección.[61]

Aunque el número de iglesias parece exagerado, varias de ellas sólo fueron meros cuartitos de adobe o pequeñas capillas que poco trabajo costó edificar. Más interesante, aunque dudosa, es la conversión de esos indios principales; sobre todo porque apenas había transcurrido una decena de años de iniciada la evangelización en forma organizada. Este hecho, aunque no sea imposible, muestra la intensa labor de los misioneros franciscanos. Pero destacaremos el trabajo de los indígenas en todas estas actividades y la idea de la riqueza a que se refiere el historiador, la cual debe entenderse en el trabajo de conjunto y no en el dinero. Aunque no habla de los pintores, parece sugerirlo el hecho de que entre ellos había quien "las ataviaba y ponía en perfección", aunque podría tratarse también de los escultores. Todo el trabajo realizado en la construcción de la Ciudad de México permitió a los indígenas aprender técnicas nuevas y perfeccionar "las que de antes tenían", como lo señaló Kubler[62] respaldado en Motolinía, especialmente para los canteros o pedreros a que se refirió fray Toribio, a quienes consideró "maestros". También podemos conjeturar que en esa docena de conventos se empezaron ya a pintar algunos temas religiosos, como ocurrió sólo dos años después, en 1539, en la capilla abierta de Tlaxcala, tema que examinaremos líneas adelante.

[61] Motolinía, *Memoriales*, pp. 115-116, 202.

[62] Kubler, *Mexican Architecture*, t. I, pp. 155-156; fotos, 31-46, 49, 51, 57, 94, 118, 122, etcétera.

Mendieta repite lo dicho por fray Toribio, pero agrega que los indios han hecho todo con tanta voluntad y alegría como si edificasen casas para sí y sus hijos, y rogando a los frailes que se las dejasen hacer mayores. ¿Y quién proveyó a las iglesias y los ornamentos, vasos de plata y todo lo demás que para su arreo y ornato tienen sino los mismos indios?[63]

Podría ser discutible su afirmación acerca de la alegría que sintieron los indios. Empero, en esta situación influyeron dos hechos. Primero, esto pudo ocurrir gracias a la labor de los evangelizadores que supieron captarse la voluntad y el cariño de muchos de aquéllos, en especial cuando, agobiados por la explotación a que estuvieron sujetos, los únicos que acudieron en su defensa fueron los misioneros. Segundo, que durante la época prehispánica, en todos los trabajos realizados por los indígenas, como ya se ha dicho varias veces, el factor religioso intervino de manera importante, y era costumbre entonar cantos durante las tareas por pesadas que fuesen. De esta manera, al describir Motolinía la séptima plaga que fue la construcción de la Ciudad de México, hace notar que los indios, pese a la rudeza del trabajo, seguían una vieja tradición indígena: "e la costumbre de las obras, es que los indios las hacen a su costa, buscando materiales y pagando los pedreros o canteros y como les faltaba el ingenio la piedra o viga que habían menester cien hombres, traíanla cuatrocientos, es su costumbre que acarreando los materiales, como van muchos, van cantando y dando voces".[64]

Voces y cantos prehispánicos como parte de un ritual referido, aunque quizá mal interpretado por Mendieta, al atribuirlo a una alegría que tal vez no sentían. Para citar un solo ejemplo de ese rito, Durán relata que en la fiesta de Xocotlhuetzi se "traía un árbol muy grande y coposo y para lo cual había gran multitud de gente que no sentía el trabajo, antes venían y le traían con gran regocijo de cantos, bailes y algazaras".[65] Lo cual explica la "voluntad y alegría" a que se refirió el padre Mendieta.

[63] Mendieta, *Historia*, p. 350.
[64] Motolinía, *Memoriales*, p. 27.
[65] Durán, *Historia*, t. I, p. 87.

Resulta extraño que en las historias franciscanas se guarde silencio acerca de las pinturas murales de los edificios conventuales debidas a la mano indígena, pues aparte de una cita concreta de Motolinía, sólo ocasionalmente hablan de ellas y casi siempre en forma indirecta, como en el caso de la referencia de Mendieta respecto a la escena de la crucifixión localizada en la cabecera de las salas, sin señalar autores, las figuras de cruces, de ángeles, el nombre de Jesús o los retablos pintados sobre telas o en la cabecera de los muros del templo, así como el calendario realizado en Cuauhtinchan, que examinaremos adelante. Los historiadores franciscanos hablan de los pintores, de cómo les enseñaron en San José de los Naturales y en algunas otras escuelas, pero no dicen qué hicieron, dónde ni cuándo, como si los temas que ordenaron pintar en los muros de sus conventos no hubiesen desempeñado el papel que tuvieron durante la evangelización. Aunque nos preguntásemos mil veces el porqué de este silencio, no hallaríamos respuesta. Quizás, de no tener ante la vista unos cuantos murales franciscanos, llegaríamos a pensar que nunca los elaboraron. Pero allí están los restos de Tecamachalco, Cuernavaca, Cholula, Tlaquiltenango, Alfajayucan, Tlaxcala, Tlalnepantla, Xochimilco, Tochimilco, Huaquechula, Tepeaca, Totimehuacán, Cuauhtinchan y otros lugares más, con una que otra escena o pedazos de ella, además de los murales que están en los monasterios dominicos y agustinos, extrañamente mejor conservados.

Por fortuna, hay dos citas franciscanas concretas y valiosas que recompensan cualquier esfuerzo que se haya realizado en esta investigación. En ellas se habla, como siempre, en forma indirecta e impersonal de pintores indios. ¿Cómo podrían ser españoles en 1539? Me atrevo a escribir un imposible, a menos que hubiese sido un fraile, pero no: fueron nativos de Tlaxcala, cuya escuela en el pasado prehispánico había sido en extremo fecunda e importante, aunque de sus obras poco existe, quizá nada en comparación con lo que hubo. Las razones en que me baso son débiles, circunstanciales si se quiere, pero no hay otras.

La primera cita corresponde a un misionero de nombre desconocido que escribió dos cartas a su provincial, fray Antonio de Ciudad Rodrigo (1537-1540), y en las cuales se ocupa de describir las festividades de la Pascua de Resurrección (abril

de 1539).[66] Ambas se conservan en Motolinía. En la primera, hay un párrafo trascendental que señala:

> Para la Pascua, tenían acabada la capilla del patio. Por la parte de fuera, la pintaron luego al fresco en cuatro días, porque así nunca las aguas la despintaran; en un ochavo de ella pintaron la creación del mundo de los primeros tres días, y en otro ochavo, las de los otros tres en otros dos, en el uno la verga de Jesé, con la generación de la madre de Dios en otro está nuestro padre San Francisco en otra la Iglesia y a la otra banda el emperador.[67]

Ahora bien, estas pinturas al fresco, aunque ya no existen, se hicieron en una de las dos capillas que tuvo el monasterio de Tlaxcala. Según los estudios y notas del doctor Edmundo O'Gorman, la erección de la capilla debió iniciarse cuando todavía era guardián Motolinía, en noviembre de 1538, y quedó terminada antes del 13 de abril de 1539, porque la Pascua se celebró en esta fecha, aunque fray Toribio ya no estaba en Tlaxcala, pues en marzo fue a Atlihuetzia, pueblo situado a pocos kilómetros, para "informarse de las circunstancias de la muerte y martirio del niño Cristóbal acaecida doce años antes [1527]".[68] Conjeturamos posible que Motolinía planeara tanto la capilla como los temas que se pintaron en ella antes de ese día, aunque tampoco hay que descartar al fraile autor de la carta conservada en la historia de Motolinía.

Ciertamente en estas noticias no se dice que los pintores hayan sido indios, pero no tenía caso citar las siguientes palabras que están a continuación del párrafo anterior: "Los españoles que han visto la capilla, dicen que es una de las graciosas que de su manera hay en España. Lleva sus arcos bien labrados; dos coros: uno para los cantores; otro para los ministriles; hízose todo esto en seis meses."[69] Si hubiesen sido oficiales hispanos los autores de la capilla y de las pinturas, es posible que no se hubiese expresado admiración alguna, pero no ocurriría

[66] Motolinía, *Memoriales*, p. 103.
[67] *Idem*.
[68] O'Gorman, en Motolinía, *Memoriales*, p. CXIII.
[69] Motolinía, *Memoriales*, p. 103.

lo mismo al tratarse de indios y quizá por esta razón el fraile escritor consignó el dato. Se podría objetar que los nativos no conocían el proceso de pintar al fresco, pero esta técnica era conocida por el hombre mesoamericano desde un milenio antes, como lo demuestran los murales de Teotihuacan, anteriores al siglo VI, y los de Bonampak, de fines del siglo VIII.

La segunda referencia figura en la obra del padre Mendieta y por ella hay completa seguridad para afirmar que las pinturas descritas necesariamente las produjo un pintor indígena, pero plantea un problema interesante por la manera en que está redactada. Al hablar el historiador de "las fiestas que hacían [los indios] a sus dioses, y de su calendario" [prehispánico], expone la necesidad de impedir que éste ande de aquí para allá a ciencia y paciencia de los evangelizadores; aunque su texto es corrido, lo he dividido porque son necesarios algunos comentarios:

> 1. Mas porque era cosa peligrosa que anduviese entre los indios, trayéndoles a la memoria las cosas de su infidelidad... por tanto, con mucha razón, fue mandado que el tal calendario se extirpase del todo, y no apareciese, como el día de hoy no aparece, ni hay memoria de él./
> 2. Aunque es verdad que algunos indios viejos y otros curiosos tienen aún al presente, la memoria de los dichos meses y sus nombres./
> 3. Y los han pintado en algunas partes./
> 4. Y en particular en la portería del convento de Cuauhtinchan *tienen pintada* la memoria de la cuenta que ellos tenían de antigua con estos caracteres o signos llenos de abusión./
> 5. Y no fue acertado dejárselo pintar, *ni es acertado permitir que se conserve la tal pintura*, ni que se pinten en parte alguna los dichos caracteres, sino que totalmente los olviden y se rijan solamente por el calendario y cuenta de días y meses y años que usa la iglesia católica.[70]

El párrafo es de indudable interés y se presta a un análisis cuidadoso por las afirmaciones y contradicciones que hay. Lo primero que habría que preguntarse es si estas palabras son originales del autor o las copió de otra obra. Torquemada no consigna

[70] Mendieta, *Historia*, pp. 98-99.

lo anterior; tampoco está en Motolinía. El razonamiento de Mendieta es correcto respecto a la peligrosidad que el calendario representaba para los misioneros; por esta razón fue ordenado que se "extirpase del todo". Por la forma en que escribe, indica que hubo más de uno (punto 3), al señalar que "los han pintado en algunas partes", sin mencionar los lugares. El historiador afirma en 1596 que conoció una rueda (calendárica) elaborada por cierto religioso, cuyo nombre no menciona, y que tuvo esa tabla en Tlaxcala 40 años atrás, en 1556 aproximadamente, de manera que, aparentemente, sabía de qué se trataba. Ahora bien, sus opiniones son contradictorias: primero indica que "el día de hoy no aparece, ni hay memoria de él", por lo cual celebra que se haya mandado destruir. De inmediato asegura que perdura en la memoria de "algunos viejos y otros curiosos" y que lo han pintado en algunas partes, particularmente en la portería del *convento* de Cuauhtinchan, "donde tienen pintada la memoria de cuenta que ellos tenían", pero sin decir si se trataba de un Tonalpohualli o calendario ritual de 260 días o el solar, Xiuhpohualli, de 360 días. Por último, nos dice que "no es acertado permitir que se conserve la tal pintura", después de que en el primer párrafo afirmó que se ordenó destruirla. La confusión es evidente: ¿llegó a ver la pintura del calendario, estuvo presente en este convento o todo lo escribió porque lo leyó o se lo dijeron?

Como consecuencia de este hecho, se llega a la conclusión de que, aunque estas obras hayan desaparecido, algunos pintores indígenas realizaron ciertos trabajos pictóricos en conventos como el de Cuauhtinchan. Pero no deja de ser extraño que Mendieta no se haya referido al mural del claustro que representa la Anunciación, acompañada de dos figuras prehispánicas tan importantes para el mundo indígena, pues a derecha e izquierda de María se conservan un ocelote y un águila. O el autor no las vio o pasó por alto su presencia, lo cual es inconcebible. Pero si tan celoso se mostró para protestar en contra del tonalpohualli o *xiuhpohualli*, no podía menos que reaccionar en contra de estos dos símbolos, sobre todo por acompañar a la Virgen (foto 97). Claro está que podrían haberse realizado como simples topónimos del pueblo, pues Cuauhtinchan significa "en la casa de las águilas", mas debería agregarse que también lo

fue de los "tigres", pues ambos animales estaban unidos en las agrupaciones militares que llevan sus nombres: los caballeros águilas y los caballeros tigres.

Más aún: el monasterio de esta población tan importante en la época prehispánica, según el propio Mendieta, parece ser tardío, pues dice que comenzó a edificarse por orden del provincial fray Francisco de Bustamante a partir de 1555-1557 y que continuaron las obras con el siguiente provincial, fray Miguel Navarro, hasta dar fin a un "gracioso monasterio".[71] Tales fechas son en exceso tardías para que los frailes hayan permitido que se pintara el tantas veces mencionado calendario en el convento, por lo cual considero que hay uno o varios errores en Mendieta.

Este asunto merecería una investigación mucho más amplia que la aquí esbozada, pues la historia prehispánica de Cuauhtinchan fue muy importante y la evangelización de este lugar empezó desde 1527-1528, cuando el padre fray Juan de Rivas residía en Tepeaca y en 1534 se había edificado una *iglesia* dedicada a San Juan Bautista, aun cuando, al parecer, no se hizo convento, lo cual parece poco creíble, y se quedó solamente en unas cuantas dependencias para que los frailes pernoctaran en ellas. Por otra parte, la *Historia Tolteca-Chichimeca*[72] fue escrita allí entre 1547-1560 y en ella se menciona la existencia del templo arriba citado, pero no el monasterio. Pudo ocurrir entonces que esta supuesta iglesia después formó parte de la portería del monasterio y quizás en ella estuvo el tonalpohualli o el xiuhpohualli pintado tal vez por los mismos autores de aquel documento, porque aun en esto hay incertidumbre.

Entre las ilustraciones de la *Historia Tolteca-Chichimeca* (folios 19v y 20r), aparecen imágenes del ocelote y del águila; así es posible que los pintores del calendario tuvieran en la mente estas representaciones que formaban parte de la tradición histórica. También es difícil saber si los pintores del convento fueron los mismos que elaboraron el manuscrito iluminado, o si formaron parte de un grupo que compartía los mismos conocimientos y por ello incluyeron a dichos animales como acompa-

[71] *Ibidem*, pp. 333-347; *Cartas de religiosos*, pp. 65-68.
[72] *Historia Tolteca-Chichimeca*, p. 6.

ñantes de la Virgen. La imagen de la Anunciación proviene de un grabado y ofrece los rasgos de otra mano, sin que forzosamente tengamos que pensar en un pintor europeo. Lo único que puede afirmarse es que, tanto los que pintaron la figura del enigmático calendario como los compañeros de la Virgen tuvieron que ser indígenas porque, como lo hemos dicho tantas veces, la mentalidad de un pintor español no estaba preparada para captar las sutilezas de lo prehispánico y mucho menos las del calendario porque, como dice Sahagún, los tonalpouhque, a quienes repetidas veces llama maestros, eran los únicos que sabían leer y manejar ese "libro de los destinos", tan diferente del otro calendario "que trata de los meses de todo el año y de las fiestas fijas", el cual "sabíanle todos los sátrapas y todos los ministros de los ídolos, y mucha de la gente popular. Empero, la cuenta de la arte adivinatoria solamente sabíanla los adivinos",[73] lo que nos da pie para afirmar que las obras de Cuauhtinchan solamente pudieron ser producidas por un "indio viejo o curioso" y sacerdote-pintor, desde luego, y además, que los datos de Mendieta no son confiables en lo que a este asunto se refiere.

En varios monasterios hay algunos diseños pintados que indudablemente pertenecen a lo ancestral, como las serpientes de cascabel, reptiles de origen netamente americano y que tanta importancia tuvieron en el mundo religioso precolombino (conventos de Actopan, Hidalgo, Huejotzingo, Puebla, Tepeapulco, Hidalgo), así como figuras de nopales (conventos de Metztitlán, Hidalgo, Totolapan, Morelos), cactos, magueyes, lagartijas, conejos (conventos de Totolapan y Atlatlauhca, Morelos), figuras de tule (Tecamachalco, Puebla, Tultitlán, Edo. de México), y no digamos de los animales que hay en el convento de Malinalco, Edo. de México. Algunos motivos de tipo geométrico nos hacen recordar la presencia del pasado, pero son tan escasos que difícilmente podrían considerarse representativos de una verdadera corriente de influjos idolátricos, pintados a ciencia y paciencia de los misioneros.

Los evangelizadores actuaron con amplio criterio cuando advertían cierta sinceridad en sus feligreses y de ello hay señala-

[73] Sahagún, *Historia*, lib. IV, Apéndice, p. 258; lib. V, cap. I, p. 269.

mientos en las historias de los franciscanos. Basta recordar estas palabras de Mendieta: "y en acabando de hacer [los indios] estas imágenes, tráenlas a mostrar al guardián o prior del convento para que vea si están bien hechas y devotas, y se use de ellas con su aprobación";[74] aunque el autor se refiere a la escultura, podría inferirse que lo mismo pudo ocurrir con las pinturas. Mendieta indica asimismo: "Cosa maravillosa fue el fervor y diligencia con que los indios de esta Nueva España procuraron edificar en todos sus pueblos iglesias, acudiendo hasta las mujeres y los niños a acarrear los materiales, y aventajándose los unos con invidia de los otros en hacerlas mayores y mejores y adornándolas según su posible."[75] Entre esos indígenas pudo infiltrarse uno que otro adulto no del todo convencido que intentó dejar en la decoración pictórica del edificio alguna figura que le recordara su mundo destruido, en ocasiones con éxito, aunque a veces los mismos jóvenes debieron destruirlas cuando eran demasiado obvias. No ha de olvidarse que muchos de esos muchachos grandecillos ayudaron a conocer las bases de la idolatría de sus mayores.

Omnis homo, dijo Sahagún del indio con pleno conocimiento de causa, sin argumentaciones hiperbólicas, sin mentiras ni subterfugios literarios; sólo con el deseo de decir la verdad a su mundo y al mundo, de ese mundo que tanto lo cautivó y se dedicó a historiar a lo largo de su larga vida. Por esto dijo del indio que "el oficial de cualquier oficio mecánico, primero es aprendiz y después es maestro de muchos oficios, y de tantos que de él se puede decir que él es *omnis homo*",[76] guiado primero por los sacerdotes-artistas y luego por los frailes que los sustituían durante la evangelización.

Pruebas de la educación monástica audiovisual

He insistido en que las pinturas murales del siglo XVI tuvieron por objeto enseñar la doctrina cristiana; sólo faltan algu-

[74] Mendieta, *Historia*, p. 427.
[75] *Idem*.
[76] *Ibidem*, lib. X, cap. VII, p. 553.

nos testimonios más. En 1934, Toussaint escribió que "la pintura se usó con gran abundancia en los primeros tiempos para predicar a los indios"[77] y, con buen sentido perceptivo, consideró que los indígenas necesitaban ser atraídos por los monasterios que construyeron bajo la dirección de los misioneros: "era indispensable que los nuevos templos fueran atractivos, que llenasen la imaginación de los indios y por ningún motivo fuesen inferiores en esplendor a los teocallis que aún por muchos sitios se veían".[78]

George Kubler considera que hubo una diferencia funcional y que era necesario distinguir entre las pinturas elaboradas para enseñar al pueblo, como las de los templos, las capillas y las porterías, y las que sirvieron a los frailes para orar y meditar ante ellas y se hicieron en las dependencias conventuales, los corredores y las sacristías.[79] Acepto la idea de la aplicación didáctica, aunque no creo que haya habido la diferenciación que señala entre unas pinturas y otras. Los frailes, como otros creyentes preparados, estaban acostumbrados a orar cotidianamente, pero no necesitaban imágenes. Las escenas representadas en el interior de los monasterios se destinaron a la enseñanza de los alumnos que vivían internados, pero también pudieron utilizarse para educar a los indígenas que servían en el convento o a los que llegaban en busca de ayuda. Por otra parte, no se sabe con exactitud si dichas pinturas se usaron, inclusive, para afianzar la doctrina que se impartía a los niños en los atrios, en especial cuando ya habían preparado a suficiente número de alumnos que podrían enseñarles a los que se educaban en la escuela externa, aparte de predicar en los pueblos vecinos para que la evangelización avanzara.

El hecho más importante es que las pinturas de los monasterios tuvieron que producirse tan pronto como fue posible, pues los misioneros no podían desperdiciar un tiempo valioso para la conversión. Piénsese en lo que hubiera significado elaborarlas cuarenta o cincuenta años más tarde, como se cree. En el último cuarto del siglo XVI de poco o de nada hubieran servido,

[77] Toussaint, *La pintura colonial*, p. 16.
[78] *Ibidem*, p. 17.
[79] Kubler, *Mexican Architecture*, t. II, p. 365.

porque para entonces habrían muerto ya millones de seres debido a la serie de epidemias surgidas desde 1520. Por esta razón, es inaceptable el parecer de Luis MacGregor, apoyado en lo que dijo Rafael García Granados, según el cual los murales se pintaron entre "1579-80-81",[80] precisamente cuando la plaga de 1576-1580 causaba estragos en la ya disminuida población. "A partir de la epidemia de cocoliztle, que duró de 1576 a 1580, se observa otro descenso rápido..., en el mejor de los casos la población indígena de la Nueva España decreció aproximadamente del 75 al 80 por ciento entre 1519 y 1600."[81] Este hecho es fundamental y debe tenerse en cuenta al hacer la historia de la evangelización, la construcción de edificios y la producción de los murales.

Fray Toribio de Benavente, Motolinía, explica la importancia y la función de las imágenes en las predicaciones de los primeros misioneros: "Ya que los predicadores comenzaban a soltar algo en la lengua y predicaban sin libro", trataron de enseñar a los indígenas la esencia de la doctrina cristiana, quién era Dios, cuál fue la misión de Jesucristo en la tierra y el papel que desempeñaban la Virgen y los santos. Empero, los indios apenas si medio entendían las cosas, y los religiosos tuvieron que insistir para aclarar las confusiones. Motolinía continúa:

> fue menester darles también a entender quién era Santa María, que hasta entonces solamente nombraban María, o Santa María, y diciendo este nombre pensaban que nombraban a Dios y [a] *todas las imágenes que veían* llamaban Santa María. Ya esto declarado y la inmortalidad del ánima, dábaseles a entender quién era el demonio en quien ellos creían, y cómo los traía engañados, lo cual oyendo muchos tomaron tanto espanto y temor, que temblaban de oír lo que los frailes les decían.[82]

Los informes de Motolinía no son claros, pues no explica el tipo de imágenes que les mostraban y no es probable que en

[80] Luis MacGregor, *Actopan*, pp. 36, 37.

[81] Carlos Viesca Treviño, "Las enfermedades", en *Historia general de la medicina en México. Medicina novohispana*, vol. II, pp. 93-109; Elsa Malvido, "Las epidemias: una nueva patología", en *ibid*em, pp. 110-118.

[82] Motolinía, *Memoriales*, pp. 36-37, cursivas de C. R.-V.

esos primeros años de predicación se hubieran pintado algunos murales. En cambio es factible que hubiesen utilizado los lienzos conocidos con el nombre de "testerianos". Como el religioso indica que los predicadores apenas empezaban a soltar algo en la lengua y darse a entender medianamente, podría conjeturarse que estos hechos ocurrieron entre 1526 y 1527. Líneas adelante habla de un tercer año, acaso 1528, y refiere que mucha gente de Tezcoco, Coatlinchan, Coatepec y Huejotzingo se juntaba en el primer monasterio para asistir a la doctrina y bautizarse.[83] Por otra parte, es una exageración decir que los indígenas se hayan espantado al "oír lo que los frailes les decían", si apenas podían entenderse unos y otros. Por esta razón, es posible que se trate de una época posterior, tal vez entre 1530-1540; en todo caso, antes de que Motolinía terminara de escribir su libro, hecho que ocurrió entre 1542 y 1545.

El siguiente paso, aparte del aprendizaje audiovisual y por repetición de la doctrina, lo relata Mendieta así:

> algunos [frailes] usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios, *conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura.* Y era de esta manera, hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, en otro los diez mandamientos de Dios, en otro los siete sacramentos, y lo demás de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar los mandamientos, colgaba el lienzo junto a él, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería.[84]

Ahora bien, el empleo de los lienzos pintados nos presenta un asunto interesante. Si se hubiera utilizado en España, lo habría dicho alguno de los historiadores primitivos. Sin embargo, Mendieta es muy claro al emplear las palabras que aparecen arriba en cursivas. Por ello, es seguro que este método surgió a consecuencia del conocimiento que los primeros franciscanos tuvieron del sistema educativo indígena, pues entre 1526 y 1529 se habían enterado ya de varias de las costum-

[83] *Ibidem*, p. 118.
[84] Mendieta, *Historia*, pp. 249-250, cursivas de C. R.-V.

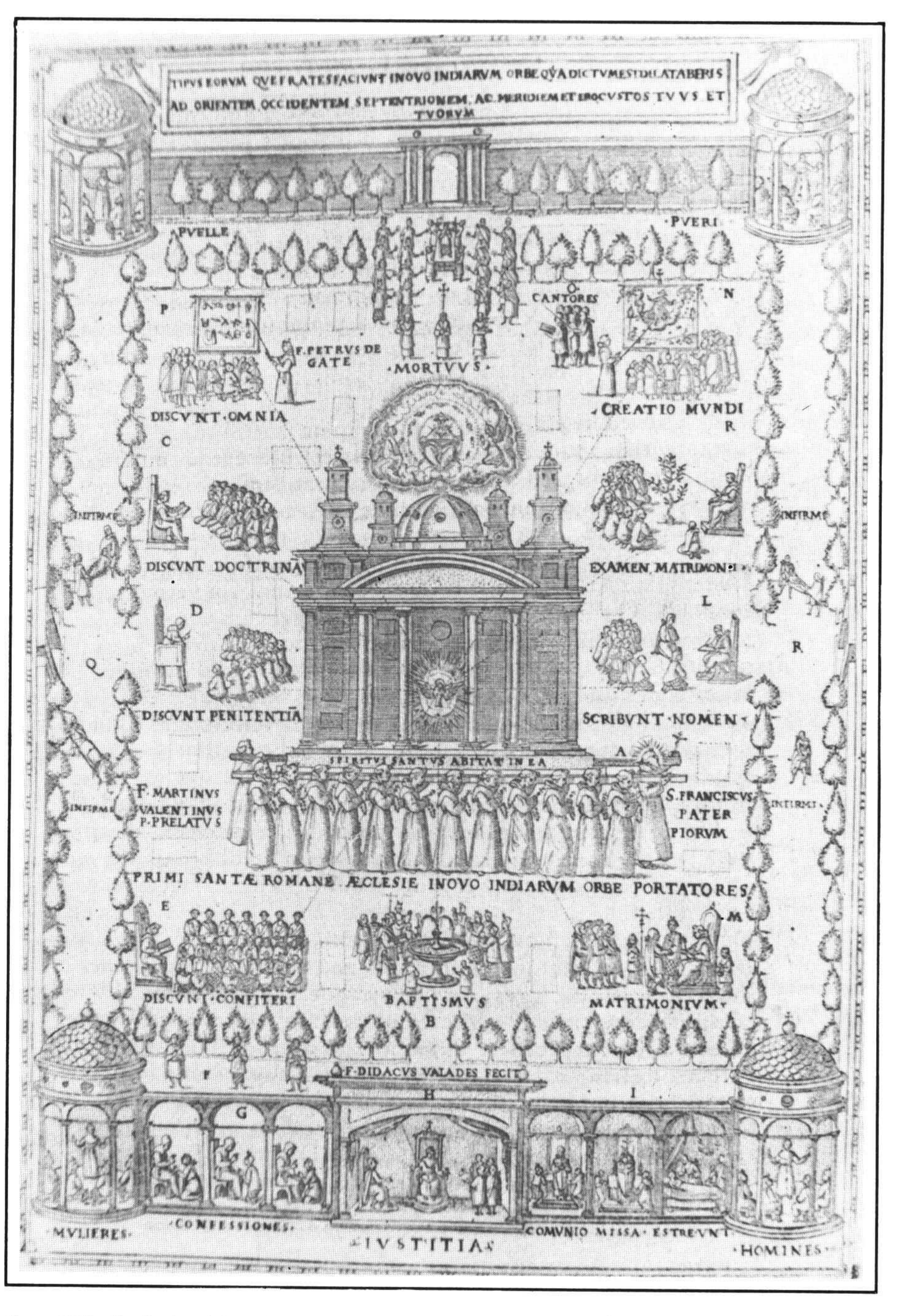


Foto 155. Grabado del atrio por fray Diego Valadés, en el que se muestra el sistema de enseñanza a los indígenas, siglo XVI.

bres de los naturales y de sus indudables ventajas sobre la enseñanza española. El historiador señala el influjo de una costumbre prehispánica adaptada a la actividad de los misioneros, en la que destaca el empleo de la pintura para enseñar los fundamentos cristianos a los indígenas. Lo anterior queda comprobado en el grabado que produjo fray Diego Valadés respecto a la enseñanza de la doctrina en el atrio de los monasterios realizada por medio de lienzos pintados (fotos 8 y 155).

Algunos investigadores consideran que fue fray Jacobo de Testera quien introdujo o inventó los lienzos pintados con los elementos doctrinarios, aunque para ello no se cuente con más fundamento que lo dicho por Mendieta quien, por cierto, no afirma tal cosa, sino que,

> como no pudiese (Testera) tomar tan breve como él quisiera la lengua de los indios para predicar en ella, no sufriendo su espíritu dilación dióse a otro modo de predicar por intérprete, trayendo consigo en un lienzo pintados todos los misterios de nuestra santa fe católica, y un indio hábil que en su lengua les declaraba a los demás todo lo que el siervo de Dios decía con lo cual hizo mucho provecho entre los indios.[85]

En ningún momento Mendieta señala que Testera haya sido el primero en utilizar este sistema de enseñanza, sino que se dio "a otro modo de predicar", acaso empleando lo que ya estaba en uso. Quizá el responsable de los equívocos respecto a la primacía de Testera ha sido fray Agustín de Vetancurt, por la interpretación errónea de lo dicho por Mendieta pues, al referirse a Testera en su menologio del día 8 de agosto, cambia unas palabras y dice que fue dicho fraile quien "hizo pintar los misterios de nuestra Santa Fe, y llevaba un indio hábil que enseñaba [*sic*] lo que el siervo de Dios iba declarando".[86] Por otra parte, fray Jacobo de Testera llegó en la barcada que trajo fray Antonio de Ciudad Rodrigo en 1529, tres o cuatro años después de iniciada la evangelización organizada.

[85] *Ibidem*, p. 665.
[86] Vetancurt, *Teatro*, Parte cuarta, p. 84.

Hemos investigado en Sahagún sin éxito, pues nada dice acerca de este asunto. Fray Diego Durán escribe que, en las celebraciones de los "caballeros águilas y caballeros tigres" en su templo del Sol, empleaban unos "lienzos" pintados: "En lo alto de este templo había una pieza mediana junto a un patio [y...] A un lado de este patio estaba esta pieza que digo, en la cual, sobre un altar, estaba colgada en la pared una imagen del sol, pintada de pincel en una manta, la cual figura era de hechura de una mariposa, con sus alas, y a la redonda de ella, un cerco de oro, con muchos rayos y resplandores que de ella salían, estando toda la demás pieza muy aderezada y galana."[87]

Lo anterior muestra que los indígenas usaban lienzos pintados y colgados de la pared, aunque no se dice que con fines didácticos. Tampoco se sabe si algún franciscano alcanzó a verlos y si de allí nació la idea de aplicar el método. Durán no menciona si su fuente fue un códice o si escuchó la información de algún sacerdote, pues sólo asienta: "lo cual queda dicho lo mejor que he podido sacar del frasis indiano".[88]

Según Motolinía, cuando escuchaban las confesiones de los indios, empleaban cierta clase de imágenes:

> Comenzóse este sacramento de la penitencia en el año de mil y quinientos y veintiséis en la provincia de Tezcuco. Al principio y algunos imperfectamente y poco a poco iban despertando y así andando el tiempo confiesan distinta y enteramente sus pecados otros confiesan por los mandamientos, diciendo en cada uno de ellos lo que ha ofendido, en lo cual van haciendo hábito de fe, y que *traen delante de sus ojos los mandamientos de Dios*, pues por cada uno de ellos que quebrantó se acusa y pide perdón delante del vicario de Dios.[89]

De lo anterior se deduce que, al confesarse "por los mandamientos", los indígenas ya habían visto las figuras pintadas del Decálogo, según leímos antes. Mendieta, al referirse a los lienzos "testerianos", emplea parte de ese párrafo de Motolinía,

[87] Durán, *Historia*, t. I, p. 106.
[88] *Ibidem*, p. 109.
[89] Motolinía, *Memoriales*, p. 129, cursivas de C. R.-V.

aunque al llegar a la confesión por los Mandamientos aclara parte del problema y, a la vez, agrega ciertas palabras que pueden confundirnos: "Unos los iban diciendo por los mandamientos, conforme al uso (que se les enseñaba) de los antiguos cristianos. *Otros los traían pintados con ciertos caracteres*, por donde se entendían y los iban declarando; porque ésta era la escriptura que ellos antes en su infidelidad tenían, y no de letras como nosotros."[90]

No sabemos si esos antiguos cristianos fueron los españoles viejos o los cristianos primitivos de la Iglesia. Respecto a que algunos indígenas llevaban sus pecados escritos por "caracteres", es algo que Mendieta copió de Motolinía. Lo importante es que aclara el empleo de las imágenes simbólicas de los pecados pintados con los "caracteres por donde se entendían", combinando así la idea cristiana representada a la manera indígena.

Más categórico es fray Diego Valadés al escribir que las imágenes se utilizaron para enseñar la doctrina cristiana e indica, además, de dónde obtuvieron los modelos:

> Por medio de las imágenes que se nos imprimen de los pasajes [de la Sagrada Escritura], podemos venir en conocimiento de lo que en ellas se encuentra. Por lo cual los religiosos, teniendo que predicar a los indios, usan en sus sermones de figuras admirables y hasta desconocidas para inculcarles con mayor perfección y objetividad la doctrina. Con este fin tienen lienzos en los que se han pintado los puntos principales de la religión cristiana el cual invento es por lo demás muy atractivo y notable el cual honor, con todo derecho, lo vindicamos como nuestro [pues] fuimos los primeros en trabajar afanosamente por adoptar este nuevo método de enseñanza.[91]

El análisis de las palabras anteriores indica lo siguiente: 1) Las imágenes provinieron de los grabados que tenían impresos los libros utilizados por los misioneros. Su afirmación respecto a ese algo que se "nos imprime" no puede ser otra cosa que los grabados con los cuales se ilustraban los libros de aquella épo-

[90] Mendieta, *Historia*, p. 282, cursivas de C. R.-V.
[91] Palomera, *Fray Diego Valadés*, pp. 66-67.

ca. 2) Los evangelizadores franciscanos utilizaron las imágenes para "predicar" a los indios e inculcar en ellos la doctrina. 3) Es aceptable que las figuras sean admirables, pero ¿por qué desconocidas y para quién lo fueron? Seguramente no para los franciscanos, puesto que ellos inventaron o adaptaron el sistema. Pero si con ello quiso indicar a los frailes de las otras órdenes, es natural que no conociesen la nueva aplicación. Si se refiere a los indígenas, también es natural que no hayan conocido las imágenes cristianas, pero el sistema sí lo conocían y lo empleaban desde hacía mucho tiempo. La explicación no es satisfactoria y tampoco la de Valadés es clara. 4) Corresponde a los franciscanos la primacía de haber empleado imágenes para enseñar la religión cristiana a los indígenas. 5) Aun cuando Valadés afirma que fueron ellos quienes por primera vez adoptaron ese nuevo método de enseñanza, podrían señalarse dos posibilidades: *a*) que la adopción significa que la tomaron del sistema educativo español, de lo cual no hay prueba alguna, y *b*) que nació por el influjo del método prehispánico. En cuanto a lo primero, es posible que los historiadores mendicantes olvidaran mencionar que en España estaba en práctica. Respecto de lo segundo, tanto Valadés como sus compañeros se mostraron sorprendidos al observar la eficiencia de la educación indígena; por ello adoptaron ese método de educar por figuras, "según el uso que ellos tenían". Por lo tanto, puede afirmarse que, mucho antes de que el continente fuese encontrado por Cristóbal Colón, ese "nuevo método de enseñanza" al que se refiere Valadés provino de uno creado y empleado por los indígenas quién sabe cuántos siglos antes de la invasión española, aunque fue adaptado a las necesidades de la evangelización, independientemente de que haya coincidido con un método europeo.

En otra parte de su obra, cuando Valadés habla del cultivo de la memoria, agrega que el mejor sistema es el practicado por los indígenas, pues como carecían de letras "utilizaban ciertas figuras e imágenes, [que] suelen grabarlas [*sic* por pintarlas] en lienzos de seda o en papel poroso, hecho de hojas de árboles".[92] No se sabe que se haya utilizado la seda, material tan

[92] *Ibidem*, pp. 64, 303.

raro y costoso en ese tiempo, y, respecto del papel hecho con hojas de árboles, debe referirse al de amate, pero éste no se elaboraba con las hojas, sino con la corteza. Valadés afirma también que en su tiempo los nativos continuaban usando "los caracteres y figuras en el comercio y en los negocios",[93] a pesar de que muchos ya sabían escribir.

En la búsqueda de otros testimonios acerca del empleo de pinturas para educar a los indígenas, fray Bernardino de Sahagún, refiriéndose a su trabajo como evangelizador, afirma: "Yo ha más de cuarenta años [escribe en 1576] que predico por estas partes de México, y en lo que más he insistido y otros muchos es en ponerlos en la creencia de la santa fe católica, por muchos caminos y tentando diversas oportunidades para esto, *así por pinturas* como por predicaciones probando con los adultos como con los pequeños."[94]

Aunque no aclara qué tipo de pinturas utilizó, es lógico pensar que pudieron ser tanto los lienzos primitivos como las escenas de los murales que abundaron en los monasterios, ya que a lo largo de esas cuatro décadas las pinturas murales estaban terminadas.

Fray Gerónimo de Mendieta,[95] al hablar de la educación de los estudiantes que vivían como internos en las casas conventuales, escribe un párrafo muy interesante donde pone de relieve el uso de las imágenes que se encontraban pintadas en los conventos, como las crucifixiones colocadas en las cabeceras de las salas más grandes de los conventos de Tlayacapan, Morelos (foto 10), Ixmiquilpan, Epazoyucan y Tezontepec, Hidalgo, por ejemplo. En el monasterio dominico de Oaxtepec, la cabecera de una sala exhibe el tema de la Multiplicación de los Panes y una cruz sin el cuerpo de Cristo. Sin embargo, fuera de un ejemplo muy maltratado localizado en la cabecera del templo del derruido monasterio de Totimehuacán y la escena de la crucifixión en el muro lateral sur del templo de Huejotzingo, Puebla (foto 35), no conozco otros ejemplos en los edificios franciscanos; pero este hecho no los excluye, ya que el sistema

[93] *Ibidem*, p. 302.
[94] Sahagún, *Historia*, lib. XI, cap. XIII, p. 709, cursivas de C. R.-V.
[95] Mendieta, *Historia*, p. 218.

educativo fue muy parecido en las tres órdenes mendicantes, según lo dice Valadés: "Aunque se hallasen al mismo tiempo cien religiosos, todos se conducirían del mismo modo y aunque fuese uno solo, ninguna otra cosa haría, pues es tanta la armonía reinante entre ellos que causa admiración. Y esto acaece no solamente entre los nuestros, sino también en los padres de otras religiones, pues en ello guardamos uniformidad."[96]

Independientemente de que la armonía no siempre se impuso entre las órdenes, podemos considerar verdadero su juicio respecto a la uniformidad del sistema educativo, en el que los franciscanos llevaron la delantera. En otro párrafo, al hablar Motolinía del trabajo realizado por sus compañeros, relata que los frutos conseguidos han sido muy halagadores, pues los indígenas: "Cada día tienen su tiempo para darse a la oración mental un día piensan sus pecados otro día meditan la muerte; otro el juicio, ansí particular como general; otro las penas del purgatorio y del infierno; otro la pasión del Señor, y en otro la Resurrección y la gloria del Paraíso, etc. Ansí mesmo *se ejercitan en contemplar la vida de nuestro Redentor Jesucristo*, por sus pasos y misterios."[97]

Para que así hubiese sucedido, los indígenas tuvieron que mirar y observar con detenimiento las imágenes que representaban los hechos a que se refiere el historiador, es decir los pasos y misterios de la vida Cristo, puesto que no bastaba con predicarles los evangelios y hablar de la Pasión de Cristo, del Paraíso, del Infierno, del Juicio Final, en abstracto, sin que hubiesen observado una imagen de ello. Como ejemplos del Infierno y el Juicio Final, consideramos muy apropiadas para la enseñanza algunas de las escenas de los frescos conservados en la capilla abierta de Actopan (foto 156, véase Apéndice) y en el templo de Xoxoteco, ambos en el estado de Hidalgo, donde se observan el Juicio Final y los castigos aplicados por los demonios en el Infierno, tan demostrativos gráficamente (Xoxoteco, en sus orígenes, parece haber sido una capilla abierta o un establecimiento que funcionaba como tal, sin que ello implique

[96] Palomera, *Fray Diego Valadés*, p. 144.
[97] Motolinía, *Memoriales*, p. 215, cursivas de C. R.-V.

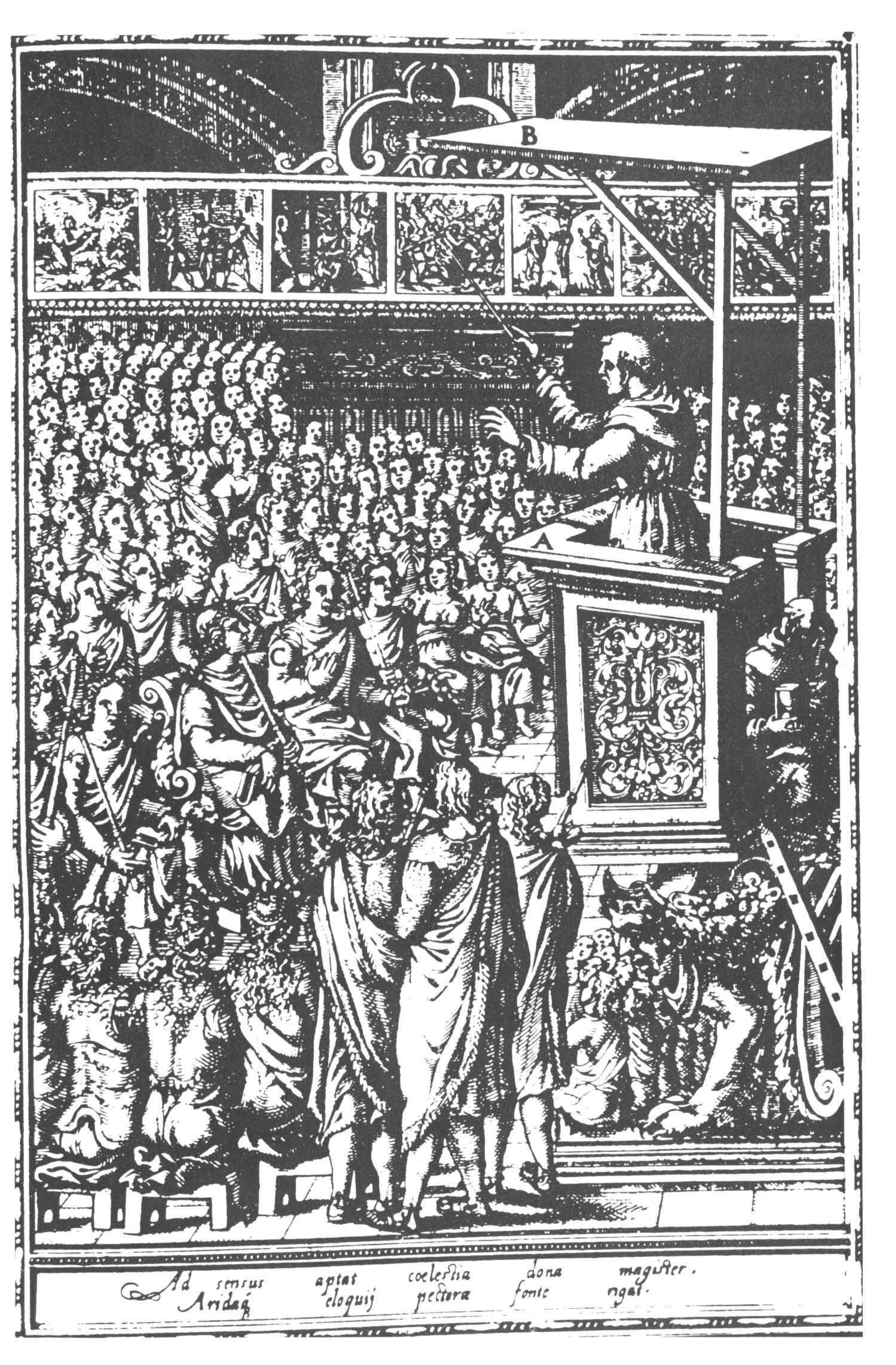


Foto 157. Predicación a los indígenas en el interior del templo, según el grabado de fray Diego Valadés. Obsérvese los pasos de la Pasión de Cristo en la parte superior.

la construcción de un monasterio. Algo semejante ocurrió en Anenecuilco, Morelos, aunque, en este caso, a la capilla abierta –convertida después en templo– se agregaron estancias abovedadas para los frailes).

Respecto a los pasos de la vida y pasión de Jesús, las escenas mejor conservadas se sitúan en los claustros de los conventos agustinos como Huatlatlauhca, Puebla, y Tezontepec, Hidalgo bastante completos en ambos casos, así como la serie de murales del convento dominico de Tetela del Volcán, Morelos. Importantes también son los ciclos de las sacristías agustinas de Ixmiquilpan y Epazoyucan, Hidalgo. En otros se conservan también buen número de imágenes de María y de los santos.

Para ilustrar y confirmar cómo existió la contemplación de las imágenes, se cuenta precisamente con otro grabado de fray Diego Valadés, reproducido en las obras de Mendieta y de Torquemada, que muestra el interior de un templo donde desde lo alto del púlpito un fraile predica a la multitud de indígenas, mientras con un puntero señala siete escenas de la Pasión de Cristo, que van de la Oración del Huerto a la Resurrección (foto 157), acerca de lo cual el autor expone dos comentarios. En el primero, refiere que: "Suplen también nuestros templos el lugar de las escuelas y no cobran réditos o pensiones anuales, sino que gratuitamente y por caridad cristiana enseñan los hermanos [religiosos] de las tres antedichas órdenes, todos los oficios, así los eclesiásticos, como los necesarios para la vida pública."[98]

En el segundo, habla especialmente de las imágenes que se ven en el grabado mencionado:

> A. Aquí esta el predicador de la palabra de Dios predicándoles en su propia lengua. B. *Como los indios carecían de letras, fue necesario enseñarles por medio de una ilustración*; por eso el predicador les va enseñando con un puntero, los misterios de nuestra redención para que discurriendo después por ellos, se les graben mejor en la memoria. C. Los que están sentados en esa parte, y que tienen varas en sus manos, son los que desempeñan el cargo de jueces entre nuestros naturales.[99]

[98] Palomera, *Fray Diego Valadés*, p. 303, cursivas de C. R.-V.
[99] *Ibidem*, p. 137.

El relato de Valadés es claro y preciso: las pinturas sirvieron para enseñar a los indígenas, y de esta manera se complementa y reafirma lo que han dicho Motolinía, Mendieta y Sahagún acerca del uso de las imágenes para la enseñanza de la doctrina cristiana y el discurrir de los indios frente a ellas. Se explica también lo que ha dicho Motolinía acerca de la contemplación que acostumbraban realizar por sí solos en torno a los pasos y misterios de la vida de Cristo. Curiosamente un grabado florentino publicado en el *Compendio di Revelazione* en 1495, para ilustrar los sermones de Savonarola, tiene semejanza con el de Valadés. Es posible que dicha obra haya existido entre los libros que poseyeron los frailes en la Nueva España y servido de inspiración a fray Diego, aunque también pudo observarlo en Europa.

En otro párrafo escrito por fray Toribio y copiado por Mendieta y por Torquemada, se da cuenta y razón del conocimiento iconográfico adquirido por los estudiantes de la escuela interna. El caso ocurrió en Tlaxcala, precisamente en 1529, fecha en que, de acuerdo con los informes relatados, fray Martín de Valencia desempeñaba el cargo de guardián. Estando allí, llegó el dominico fray Bernardino de Minaya, quien fue expresamente a buscarlo para que le proporcionara unos niños que lo ayudaran en su intento de evangelizar por tierras mixtecas. Valencia, sin decidir por sí mismo, consultó primero con sus alumnos para exponerles el peligro que el viaje implicaba. La respuesta de los jovencitos fue la siguiente: "padre, para eso nos ha enseñado lo que toca a la verdadera fe: ¿pues cómo no había de haber entre tantos [de nosotros] quien se ofreciese a tomar trabajo por Dios? Y si Él fuese servido de tomar nuestras vidas, ¿por qué no las pondremos por Él? ¿No mataron a San Pedro crucificándole y degollaron a San Pablo, y San Bartolomé no fue desollado por [servir a] Dios?"[100]

Las palabras anteriores indican, sin lugar a duda, que los niños conocían el significado de la vida de estos y otros santos, pues habían escuchado sus biografías y el mensaje que se les inculcaba por medio de las imágenes pintadas en los conven-

[100] Motolinía, *Memoriales*, p. 180.

tos, y que se les enseñó, además, cómo otros hombres habían vivido y padecido por su fe. Incidentalmente diremos que los niños que acompañaron al padre Minaya murieron en el poblado de Cuauhtinchan ese mismo año de 1529, por destruir las figuras de los ídolos.

Otra prueba importante del conocimiento iconográfico alcanzado por los indígenas lo proporcionan los frailes Juan de Torquemada y Agustín Dávila Padilla, quienes, a su vez, tomaron como base de sus informes una carta dirigida al papa por fray Julián Garcés, en la que se hace constar el conocimiento de la vida de los santos aprendida por medio de las figuras que les mostraban los misioneros a sus feligreses:

> Dos indios recién convertidos, el uno llamado Pedro y el otro Diego, que fueron de los primeros que recibieron la fe, vieron "en espíritu un día después de haberse confesado que les parecía descubrir dos caminos. El uno asqueroso y de malos olores, y el otro lleno de muchas rosas y fragancia de buenos olores. Miraron bien y reconocieron a Santa María Magdalena y a Santa Catherina, entendiendo que lo eran, por las señas con que habían visto pintadas las imágenes de estas santas.[101]

La cita es importante, porque de modo directo se refiere a imágenes que debieron estar pintadas en un convento. Con ella se explica también cómo Pedro y Diego estaban capacitados para diferenciar a las dos santas por las "señas", es decir los atributos que se les agregan para distinguir un santo de otro (foto 147, véase Apéndice). Este ejemplo es muestra palpable de que los indígenas aprendieron la iconografía cristiana por medio de las pinturas murales.

En una larga pero importante relación de la vida del agustino fray Antonio de Roa, escrita en 1624 por fray Juan de Grijalva, se advierte el empleo de las pinturas para enseñar a los indígenas de Molango. Relata Grijalva que, en la Semana Santa, el padre Roa se sometía a terribles tormentos para mostrar, con hechos más que con palabras, el significado de la Pasión:

[101] Torquemada, *Los 21 libros rituales*, t. III, p. 179.

> [cuando] la gente se había recogido, se iba a un oratorio que está en la huertá de Molango, donde tenía pintada la Oración del Huerto, y estando allí contemplando las agonías de Cristo llegaban unos indios y le daban muchos golpes le ataban las manos y le echaban una soga a la garganta, y así le llevaban a otro oratorio, donde tenían pintada a la Magdalena que ungía los pies a Cristo. Y allí estaba un indio en un tribunal que representaba la justicia le traían los indios diciendo que era un hombre malo lleno de defectos preguntábale el juez qué respondía y el bendito penitente [le] besaba los pies a aquel indio [quien] le condenaba después de azotado le ponían sobre los hombros una pesada cruz a cuestas [y] de esta manera llegaba a otra ermita donde tenían pintada toda la Pasión, allí dejaba su cruz y lo ataban a una columna que hasta hoy se conserva.[102]

A lo anterior el autor agrega este comentario: "el piadoso juzgará que eran imprudentes penitencias éstas; y el maldiciente se habrá quizás reído del tribunal a éstos no respondo".[103] Dejando a un lado los excesos en que incurría el padre Roa para catequizar a sus feligreses, lo importante es que las pinturas existieron en las varias ermitas u oratorios (¿capillas posas pintadas?) de la huerta del convento agustino de Molango. Llama la atención que Grijalva sitúe esas construcciones en la huerta en lugar del atrio, que fue lo común. Quizá debido a la conformación especial de este sitio, huerta y atrio hayan sido una y la misma unidad. Como no sobreviven estos oratorios, no se puede afirmar ni negar la existencia de esas obras.

Para terminar con esta búsqueda de datos que comprueban el empleo de pinturas para enseñar la religión cristiana, mencionaremos las palabras de fray Matías de Escobar, historiador agustino del siglo XVIII, cuya obra se basó, según lo dice él mismo, en las de sus antecesores, entre las que se encontraba la todavía desconocida de fray Diego de Vertavillo (siglo XVI). Refiere el autor que

[102] Grijalva, *Crónica*, p. 323. El convento ha sido muy alterado y sólo sobreviven el templo y una pequeña parte del claustro.
[103] *Ibidem*, p. 324.

> En lo que se esmeraron con notable y singular especialidad [los agustinos] fue en doctrinar a sus indios procurándolos imponer en la vida contemplativa, enseñándoles ya que no la teología escolástica, la mística, para lo cual, en las porterías de los conventos tenían lienzos pintados adonde les representaban los prados de la vida contemplativa, como hasta hoy dura en la pared la memoria de nuestro convento de Cuitzeo allí era el lugar ordinario de la doctrina, y por eso allí tenían para este efecto lienzos pintados para que tocasen con los ojos lo que intentaban imprimirles en el alma.[104]

Aunque Escobar se refiere a la enseñanza externa, es clara e indudable su alusión al uso de la pintura mural con fines didácticos. Todavía hoy se pueden ver los restos de una escena de Cristo Juez en la escena del Juicio Final en la pared norte de la portería del citado monasterio (foto 158). En la parte inferior, bastante maltratadas, se observan pequeñas figuras de ángeles, hombres y mujeres; una de éstas lleva el peinado a la manera característica indígena, pues el cabello lo tiene atado sobre la frente por medio de un lazo del que sobresalen las puntas formando una especie de "cuernitos", tal cual lo consigna Sahagún de la siguiente manera: "usaban las señoras traer los cabellos largos y otras traían los cabellos torcidos con hilo prieto de algodón, y así los tocaban a la cabeza, y así lo usan ahora, haciendo con ellos como unos cornezuelos sobre la frente".[105]

De acuerdo con todos los estudios realizados, considero que ya no cabe la menor duda de que los frailes utilizaron las imágenes de los muros conventuales y las que estuvieron en la iglesia misma para la evangelización, pues todo cuanto han dicho Motolinía, Sahagún, Valadés, Mendieta, y Torquemada es algo que correspondió a la realidad de la que fueron testigos presenciales.

Debido a las condiciones especiales que prevalecieron a lo largo de la evangelización, es posible que las imágenes de los claustros también pudieron observarlas no sólo los indígenas que prestaban sus servicios en el monasterio, sino también la gente del pueblo; es obvio que los frailes no podían ser tan

[104] Escobar, *Americana Tebaida*, p. 85.
[105] Sahagún, *Historia*, lib. VIII, cap. XV, pp. 468-469.

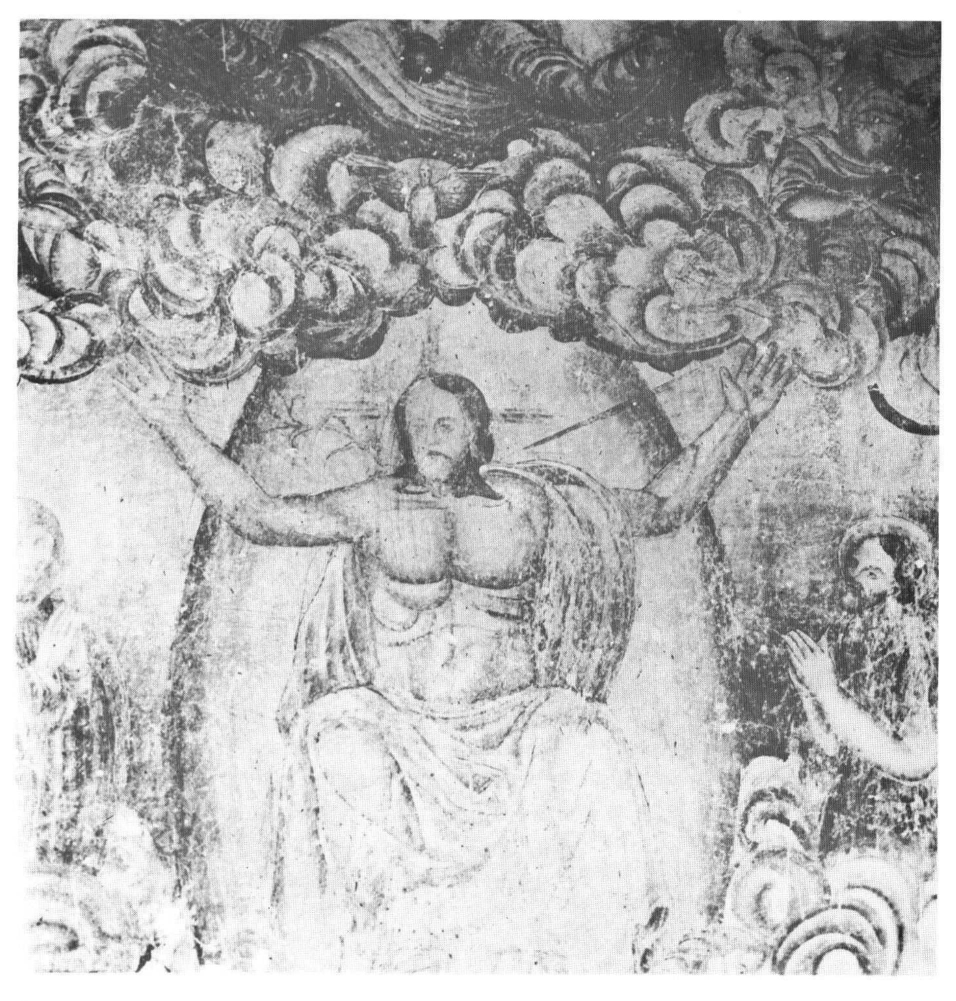


Foto 158. Cuitzeo, Mich. Mural en el lado norte de la portería del convento agustino.

estrictos con sus feligreses para negarles una explicación acerca del significado de las pinturas que estaban en los muros si les era solicitada. Recuérdese que la clausura, en la mayor parte de los conventos franciscanos y agustinos, era ocasional y temporal, puesto que los indígenas eran los responsables de lo servicios imprescindibles, como la limpieza del edificio, el lavado de la ropa y la elaboración de los alimentos de los niños que vivían internados. Los indios, además de constructores, fueron hortelanos, cocineros, mensajeros y guías de los misioneros en sus visitas a los pueblos circunvecinos o cuando asistían a las reuniones de capítulo. Por esta razón, el monasterio fue casa de y para los indígenas; ellos lo habían construido y sus hijos moraban allí o asistían a las predicaciones doctrinarias que les ayudarían a vivir como cristianos.

Los ciclos pictóricos religiosos en algunos conventos

Una, dos, quizás tres escenas aisladas se encuentran en casi todos los monasterios mexicanos. Mas el número de conjuntos pictóricos casi completos es muy pequeño debido a la destrucción que han sufrido las pinturas y, también, porque muchas fueron encaladas una y otra vez.

Los franciscanos primero y los dominicos y agustinos después, siguiendo el ejemplo de aquéllos, debieron discutir cuáles deberían ser las imágenes más importantes para que los indígenas comprendieran el contenido esencial de la religión cristiana. El abundante número de grabados con figuras contenidas en los libros los obligó a seleccionar los pasajes fundamentales que sirvieran para mostrar que el papel principal residía en Cristo, enviado a la tierra para salvar al hombre de la culpa original. También hicieron hincapié en la importancia de la Virgen, madre de Jesús, como mediadora, y en las imágenes de los santos, para mostrarles cómo el hombre servía a Dios siguiendo el ejemplo de aquellos cristianos, incluso con el sacrificio de su propia vida.

En los murales monásticos, Jesús y María constituyen el núcleo fundamental de las representaciones iconográficas. Aun-

que los pasajes de la Pasión de Cristo lo dominan todo, no se olvidaron del lado amable. Por esto reprodujeron algunas escenas de la Virgen y de Jesús como la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes o de los Pastores. Son raras aquellas imágenes del Matrimonio de María o la Visitación a Santa Isabel que se observan en la portería del convento de Tlayacapan, Morelos, por otra parte pinturas de excelente calidad (foto 146). Las escenas de los milagros son poco frecuentes; en Oaxtepec, Morelos, por ejemplo, se representó la Multiplicación de los Panes. Tampoco son comunes otros pasajes como la Huida a Egipto (foto 159, véase Apéndice), que sólo hemos visto en Tezontepec, Hidalgo, convento en el cual hay uno de los ciclos más completos de la Pasión, pues se conservan diez u once escenas en buen estado, aunque es posible que en el claustro bajo haya otras, como las de los santos que tanto se representaron en las pilastras. Desgraciadamente estas obras se encuentran hoy (1997) poco visibles debido a la irresponsable colocación de plantas enormes sobre las pinturas; incluso se han puesto clavos para los alambres que sostienen las ramas.

Muy raras son las escenas del Antiguo Testamento y del Apocalipsis, aunque probablemente permanecen encaladas todavía. Los ejemplos más importantes de ellas son las de Juan Gersón, creadas en 1562 (fotos 135 a 140). Otros dos ejemplos se conservan en la capilla abierta del convento agustino de Actopan y en la pequeña iglesia de Santa María Xoxoteco; en estas dos obras destacan las escenas del Diluvio, la Tentación y la Expulsión de Adán y Eva (foto 134, véase Apéndice), y la Caída de Babilonia. La escena del Juicio Final ocupa toda la parte superior del arco, y en las paredes laterales hay diversos cuadros pintados que muestran las penas que sufren los condenados en el infierno, muchos de los cuales tienen el tipo de indígenas; entre todo ello destaca la escena donde aparece un condenado con un incensario en la mano frente al templo de su deidad, mientras el converso y un español observan el anagrama de Cristo.

Finalmente ofrezco al lector unas imágenes de la figura de Jesús niño, reproducido de un grabado en los frisos del claustro alto del convento agustino de Ixmiquilpan. Estas imágenes ilustran con claridad el trabajo del aprendiz, el oficial y el maestro (fotos 160 a 162). Una de ellas se ha pintado sobre papel amate.

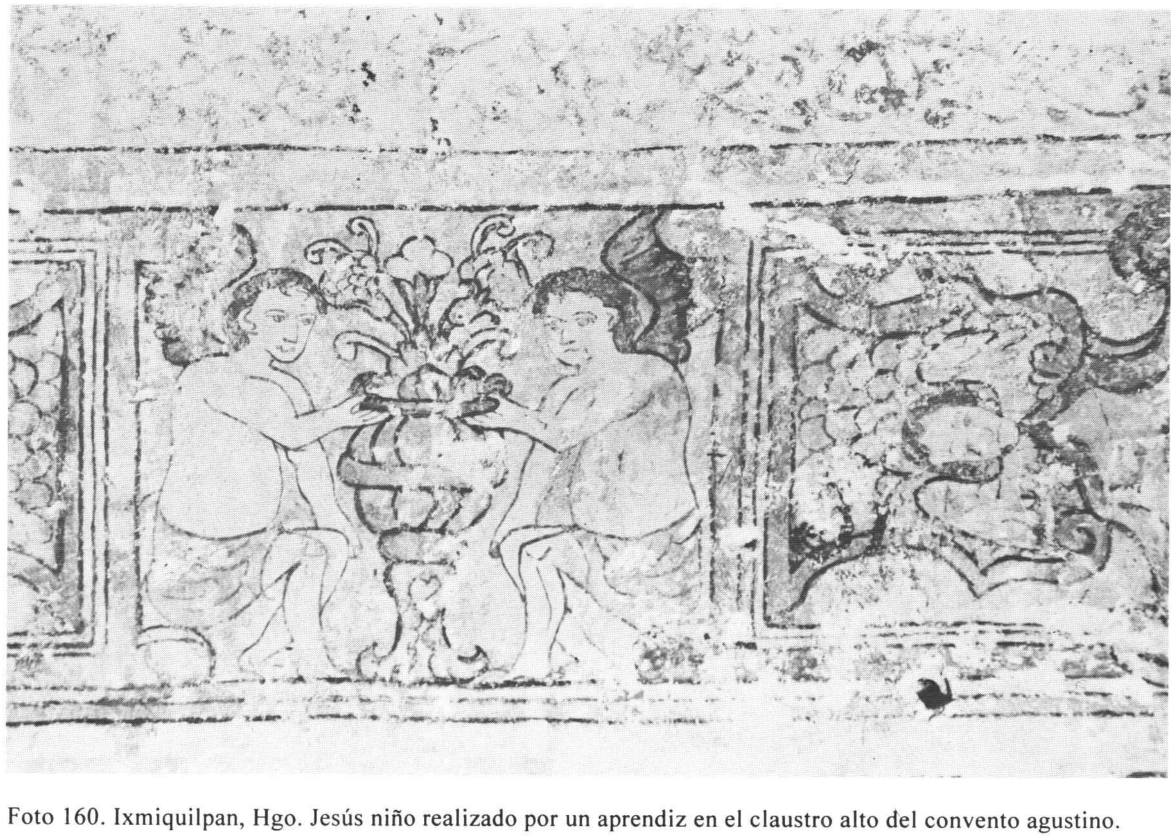


Foto 160. Ixmiquilpan, Hgo. Jesús niño realizado por un aprendiz en el claustro alto del convento agustino.



Foto 161. Ixmiquilpan, Hgo. Jesús niño elaborado por un oficial en el claustro alto del convento agustino.



Foto 162. Ixmiquilpan, Hgo. Jesús niño pintado por un maestro en el claustro alto del convento agustino.

Esquemas

De este modo se ilustran los ciclos más completos y mejor integrados que sobreviven en los claustros de algunos monasterios, como los de Tezontepec, Hidalgo (esquemas 1 y 2); Huatlatlauhca, Puebla (esquemas 3 y 4); Epazoyucan, Hidalgo (esquema 5); Tetela del Volcán, Morelos (esquema 6); las sacristías de Epazoyucan y de Ixmiquilpan, Hidalgo (esquemas 7 y 8). En todos ellos se ha numerado la secuencia cronológica de la vida de Cristo, no la posición en que están pintadas, y se ha incluido el plano del edificio de Tezontepec con la situación de sus pinturas.

Para facilitar el estudio, la orientación y la colocación de los temas, elaboramos un esquema que puede servir a otros investigadores, tal cual o adaptado a sus necesidades. Se tomaron en cuenta las diferentes notaciones de los puntos cardinales con sus subdivisiones y se han representado en el dibujo adjunto. Asimismo, para seguir un orden, arbitrariamente se escogió el comienzo de la numeración por el lado nornoroeste (NNO), para continuar hacia el este, en el sentido del giro de las manecillas del reloj, de izquierda a derecha, hasta terminar con el lado oeste-noroeste (ONO) de la esquina inicial: noroeste (NO). Si hubiese todavía más figuras o escenas en los muros o en las pilastras, bastará seguir una numeración progresiva, siempre en el mismo orden y sentido. De esa manera se tendrá una numeración organizada de acuerdo con la sucesión de los hechos narrados, independientemente del lugar en que se hayan pintado (esquema 9).

Por último, considero que las imágenes de jóvenes de ambos sexos que ilustran el Libro X del *Códice Florentino* demuestran la importancia que se concedió a la enseñanza de la pintura; por ello Sahagún se interesó tanto en conocer lo que sabían de la obtención de los materiales y la preparación de los colores de origen vegetal y mineral (foto 163). Por medio de las ilustraciones, fray Bernardino señaló las diversas actividades: de pintores, orfebres y lapidarios, por ejemplo. Fueron los jóvenes pintores los que reproducirían los grabados en las pinturas murales. Bastó corregir los primeros ensayos para que después dibujaran

con delicadeza e hicieran buenas imágenes como en Flandes, confirmando lo que dijo Sahagún del hombre mesoamericano: *omnis homo*, aprendiz primero, maestro después de los alumnos de los monasterios.

ESQUEMA 1. TEZONTEPEC, CLAUSTRO BAJO

← 3 Presentación en el templo	4 Huida a Egipto →
↓ 1 Nacimiento	2 Adoración →

ESQUEMA 2. TEZONTEPEC, CLAUSTRO ALTO.

12 Crucifixión	5 Oración del Huerto ↑
← 11 Camino al Calvario	6 Traición de Judas →
10 Juicio ante Pilatos ←	7 En casa de Anás →
9 Juicio ante Caifás ↓	8 Flagelación ↓

ESQUEMA 3. HUATLATLAUHCA, CLAUSTRO BAJO

2. Crucifixión	1 Nacimiento
↓ 3 Resurrección	San Francisco y Santo Domingo →

ESQUEMA 4. HUATLATLAUHCA, CLAUSTRO ALTO

↑ Juicio Final	2 Flagelación ↑
← 3 *Ecce Homo*	1 Oración del Huerto →
← 4 Camino al Calvario	
¿? (Tebaida)	5 Crucifixión →

ESQUEMA 5. EPAZOYUCAN, CLAUSTRO BAJO

4 Descendimiento	↑ Muerte de la Virgen
	1 *Ecce Homo* →
2 Camino al Calvario	3 Crucifixión →

ESQUEMA 6. TETELA DEL VOLCÁN, CLAUSTRO ALTO

← 3 Resurrección	2 Bautismo
	Santa Úrsula →
1 Visitación ↓	Santa Bárbara ↓

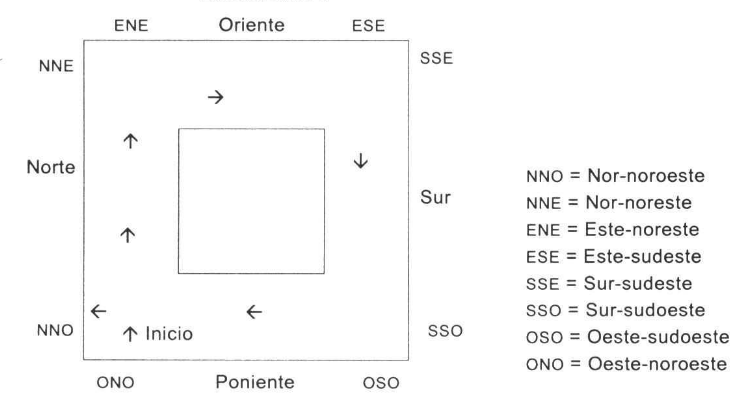
ESQUEMA 7. EPAZOYUCAN, SACRISTÍA

↑ 9 Descenso al Limbo	7 Descendimiento →
	6 Crucifixión →
← 8 Resurrección	5 Última Cena →
← 3 Flagelación	
← 2 Traición	10 Ascención →
1 Oración del Huerto ↓ 2 3	4 Camino al Calvario ↓

ESQUEMA 8. IXMIQUILPAN, SACRISTÍA

↑ 3 Oración del Huerto ↑ 4 Traición	↑ 5 Flagelación
← 2 Lavatorio	6 *Ecce Homo* →
← 1 Entrada a Jerusalén	7 Camino al Calvario →
← 12 Pentecostés	8 Crucifixión →
11 Ascención	9 Aparición de Cristo hortelano ↓
10 Incredulidad de Santo Tomás ↓	

ESQUEMA 9



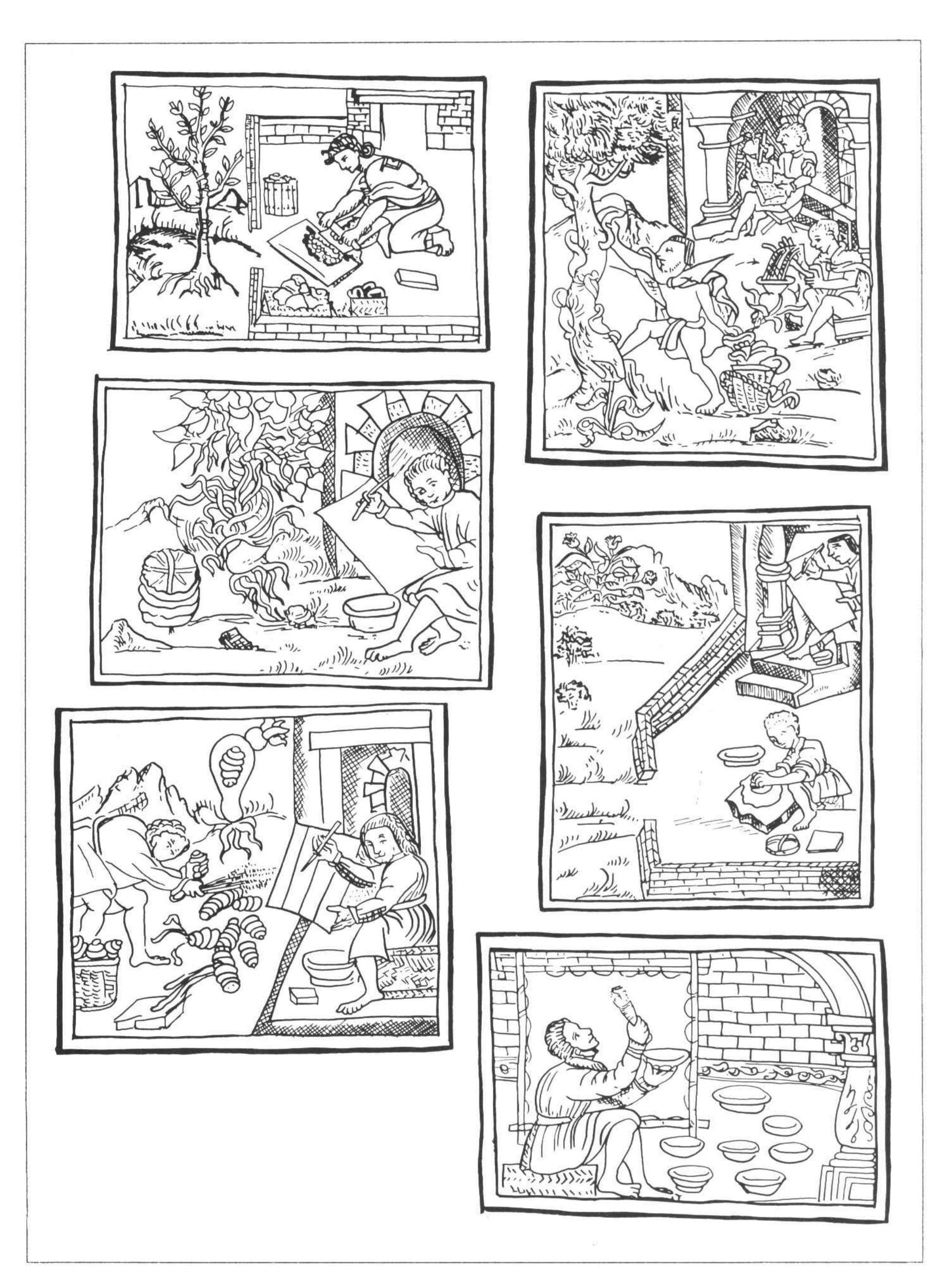


Foto 163. Procesos de preparación de pigmentos por los jóvenes indígenas (*Códice Florentino*, libro XI, cap. XI, folios 216r al 222v).

EPÍLOGO

Termina aquí un viaje a través del tiempo, para rehacer la historia de unos hombres no siempre apreciados en todo lo que fueron y menos aún por lo que hicieron. Para estudiar tanto las esculturas de los conventos novohispanos y los templos como las pinturas murales, he tratado de aportar una metodología diferente a la tradicionalmente utilizada por los historiadores del arte, en la cual se olvidan del hombre-artista para concentrar la atención en la pura obra. El lector juzgará de los errores en que pude haber incurrido llevado por el interés y, también, por qué no decirlo, por el amor profesado a todo aquello que nos legaron frailes e indios. A unos y a otros se debió cuanto sobrevive, que es poco, comparado con lo mucho que fue y que no hemos sabido cuidar. Lo haremos el día en que cada uno de nosotros nos preocupemos, un poco siquiera, por todo lo que es nuestro.

APÉNDICE

Los indios pintores de Tlatelolco

El padre fray Juan de Torquemada, autor de la valiosa *Monarquía indiana*, fue también el constructor del templo de Santiago Tlatelolco y director del retablo que un lejano día estuvo en su interior, y del cual hoy se conserva sólo un fragmento.

Para construir éstas y otras obras, tuvo a su cargo un buen número de indígenas, entre los que destacó un grupo de pintores, formando una especie de taller donde se hicieron retablos para diversos sitios de los cuales no se tenía noticia, tales como Xochimilco, Oaxaca y Michoacán, según se desprende del documento que damos a conocer.

En el legajo, aparece una denuncia en contra de Torquemada, a causa de los golpes que propinó al mayoral de los pintores, Agustín García, y que pusieron en peligro su vida. Por lo que se infiere del documento, este castigo no fue casual, pues era una práctica común, cada vez que un artista indio cometía una falta o dejaba de asistir a su trabajo, azotarlo en público. Los indígenas sufrieron en silencio la cólera del franciscano sin atreverse a denunciarlo, hasta el día en que el misionero se excedió en su celo; consideraron entonces la necesidad de defenderse, acusándolo ante las autoridades virreinales, quienes ordenaron la investigación pertinente.

Varios testigos fueron llamados, y gracias a sus declaraciones podemos enterarnos de las condiciones en que trabajaban los fieles de fray Juan. Todos los testimonios coinciden y en ellos se pone de manifiesto el carácter violento del religioso. Por desgracia, el expediente parece incompleto, quizá porque el proceso no siguió adelante, o porque se perdió parte del mismo, de modo que no sabemos cuál fue el fallo de las autoridades. Nos conformaremos con habernos enterado de un aspecto

de la vida de Torquemada y la situación de los artistas indígenas que laboraron a sus órdenes al iniciarse el siglo XVII.

Criminal 1605*

De parte de los indios pintores de Santiago Tlatelulco de esta ciudad contra el padre guardián del dicho convento sobre haber azotado a un indio pintor, y de los azotes estar a punto de muerte.

Al margen. En 16 de hebrero 1601 años su Ilustrísima. Que el notario Juan Bautista vaya con el naguatato a ver el indio y dé fe de las heridas, y se reciba información de lo demás contenido en la dicha petición, y hecha proveerá justicia.

Juan Rodríguez y Domingo Macario, Francisco de la Cruz, Miguel de la Cruz, Lorenzo Martín, Francisco Díaz, Sebastián Francisco, Juan de Sebedeo, Pedro de Sebedeo, Baltazar Jerónimo, por nos y en nombre de todos los pintores del barrio de Santiago nos venimos a quejar ante Vuestra Señoría de los agravios que el guardián de Santiago nos hace en que trabajemos los días de fiesta y nos apremia a que todos los pintores, sin faltar ninguno acudamos a trabajar en las obras que traen fuera de México, que acabamos la víspera de pascua dos colaterales que eran de Mechoacán, y ahora trujeron otro de Suchimilco y nos molestan de manera que si alguno falta lo azotan muy bien delante de toda la gente que está en la iglesia, nos amarran a un pilar y nos azotan con voz de pregonero diciendo nos azota por ladrones que hurtamos el oro y los colores, y no es posible hurtarlas porque tienen guardas que están mirándonos lo que hacemos. El domingo pasado de este presente mes azotaron a Agustín García, nuestro mayoral, hombre viejo y anciano y de los azotes está muy malo en la cama, y pedimos y suplicamos a Vuestra Señoría reciba información de lo susodicho, y de como nunca nos pagan nada por nuestro trabajo aunque trabajemos diez años, y somos pobres, y si Vuestra Señoría no nos favore-

* Archivo General de la Nación. Ramo: *Bienes Nacionales*, leg. 732c, exp. 1.

ce nos hemos de ir huyendo porque no lo podemos sufrir por honra y servicio de Dios nos favorezca Vuestra Señoría y se duela de nosotros que mes y medio de trabajo de treinta y dos oficiales nos dieron veinte y cuatro pesos de aguinaldo que hecha la de ochocientos pesos a cada oficial un peso cada día como ganamos en donde quiera que trabajamos y consertándonos con ellos, de darle seis oficiales cada semana no quiere sino que hemos de ser todos juntos, y el que falta de nosotros nos azotan muy bien y que pues Dios nos hizo libres queremos que nos pague nuestro trabajo y, yendo Juan Bautista el intérprete a hablar al guardián por mandado, Vuestra Señoría estuvo con el enfermo y le vido todo su cuerpo todo lleno de cardenales y chichones en la cabeza de darle con la cuerda de San Francisco.

En la Ciudad de México, a diez y seis días del mes de hebrero de mil seiscientos y cinco años, ante el Ilustrísimo señor don Fray García de Mendoza y Zúniga, Arzobispo de México, del Consejo de su Majestad, mandó habiendo visto la dicha petición, dijo que el Notario Público vaya a casa del indio pintor, que dicen está herido y malo, y dé fe de el estado en que está, y dada se reciba información de lo demás contenido en la dicha petición para todo lo cual dio comisión en forma cual de derecho se conviene y así lo proveyó y mandó.

Ante mí

En la Ciudad de México, en diez y seis días del mes de hebrero de mil y seiscientos y cinco años, yo el presente Notario en compañía de Juan Bautista, naguatato de la audiencia arzobispal de esta ciudad, fui al barrio de Santiago Tlatelulco y en una casa baja hallé a un indio en una cama, que le acaban de sangrar, y mediante el dicho intérprete le dijo llamarse Agustín García, el cual tenía atada la cabeza con trapos de sangre que se veía estaba herido y en el cuerpo señales de azotes y con semblante de estar muy malo, y mediante el dicho intérprete le tomó juramento en forma y lo hizo cumplidamente, y preguntado que de qué estaba malo y qué había sido la causa, dijo que estaba herido de unos cordonazos que en la cabeza le había dado el padre fray Juan de Torquemada, guardián de Santiago Tlatelulco, y las señales que tenía en el cuerpo eran de los azo-

tes que el domingo pasado que se contaron trece de este mes le dio el dicho padre guardián por no y le trabajar el dicho día y a dorar un retablo que en dicho convento se está haciendo de Suchimilco y por eso estaba malo y no de otra cosa y verdad debajo del juramento de que dos fee y el interprete lo firmó.
Ante mí
Juan Bautista. Juan de Porres.
[Al margen:] Información.

En la Ciudad de México, en diez y ocho días del mes de... de mil y seiscientos y cinco años, los dichos pintores ante mí el presente notario presentaron por testigo a un indio que mediante dicho Diego Hernández intérprete se dijo llamar Bernardino de Santiago, indio porquero de Santiago Tlatelulco, del barrio de San Martín Acuauxco, del cual recibí juramento en forma y lo hizo cumplidamente y preguntado al tenor de la dicha petición, dijo que lo que sabe de ella es que el domingo pasado que se contaron trece de este presente mes, estando este testigo con los demás indios a oír misa mayor y particularmente este testigo había ido a matar un puerco para el dicho convento, y para ello le había enviado a llamar el dicho guardián, y estando para hacer lo que dicho tiene vio que el dicho guardián en presencia de este testigo y de otros llamó a un indio viejo pintor que se llama Agustín García, y le dijo que se desnudase, y aunque el indio le decía que por qué, le respondía el dicho guardián que después de azotarlo le diría la causa, y por fuerza le hizo desnudar y azotó en presencia de este testigo sin dar razón ni causa por que lo hacía, y con el cordón le dio algunos golpes en la cabeza de que le hizo sangre en abundancia, y sabe que de los dichos azotes y golpes está al presente muy malo y no de otra cosa, porque este testigo lo vio bueno, y que desde que le azotaron no se ha levantado de una cama, y ansí sabe que azotó a todos los demás pintores del dicho barrio que se hallaron allí, y esto dijo que sabe y la verdad so cargo del juramento que fecho tiene, en que se afirmó y ratificó y dijo ser de edad de cincuenta años, poco más o menos y que no es pariente de ninguna de las personas ni le tocan las generales, el dicho intérprete lo firmó.
Ante mí
Diego Hernández. Rúbrica. Juan de Po.

En la Ciudad de México, este dicho día, mes y año ante mí el presente Notario los dichos pintores presentaron por testigo a un indio que mediante el intérprete se dijo llamar Diego Juárez y ser sedero de Santiago Tlatelulco del barrio de San Martín Zacatla, del cual recibí juramento en forma y le fue cumplidamente preguntado al tenor del dicho pedimento, dijo que lo que sabe de ella es que el domingo pasado que se contaron trece de este presente mes, estando este testigo con los demás indios en la iglesia de Santiago Tlatelulco vio cómo el padre guardián del dicho convento con fuerza y violencia mandó desnudar un indio viejo pintor, que se llama Agustín García, sin quererle decir por qué causa, que el indio le preguntaba le hizo azotar y azotó muy fuerte y con el cordón descalabró en la cabeza de que al presente está según este testigo ha visto muy malo y en la cama, y sabe que de los dichos azotes lo está, porque el dicho indio estaba bueno, y desde que le azotó el dicho guardián está en la cama, y esto dijo que sabe y la verdad so cargo del juramento que fecho tiene ...mo y rectificó y dijo ser de edad de cua... y que no le tocan las generales y el dicho intérprete.
Ante mí
Joan de Porres

En la Ciudad de México, en diez y nueve días del mes de hebrero de mil y seiscientos y cinco años, ante mí el Notario los dichos pintores presentaron por testigo a un indio que mediante Juan Bautista, intérprete se dijo llamar Bernardino Daniel y ser tejedor de sayales de Santiago Tlatelulco del barrio de Santa Atliccuxyan del cual recibí juramento en forma y lo hizo cumplidamente, y preguntado al tenor del dicho pedimento dijo que lo que sabe es que habrá dos meses, poco más o menos que los indios pintores del dicho barrio de Santiago Tlatelulco acabaron de pintar un retablo que según se decía era para Guaxaca, y, se que sabían que aunque lo pintaran no siendo del dicho convento de Santiago no se les pagaba nada por él, antes se les apremiaba con mucho rigor a que sin faltar ninguno de los dichos pintores lo hiciesen, y acabado que fue el dicho retablo trajeron otro que al presente está en el dicho convento que dicen es de Suchimilco el cual al

presente están dorando, y sabe que el domingo pasado que se contaron trece de este presente mes, estando este testigo para oír misa en el dicho convento vio cómo el padre guardián de él con fuerza y violencia sin causa alguna hizo desnudar a un indio viejo que se llama Agustín García y le dio muchos cordonazos en la cabeza de que le hirió y azotó muy más, de los cuales cordonazos y azotes está el susodicho muy malo, y ha oido decir que fue porque no acudía a pintar el dicho retablo, y lo mismo hizo con otros pintores de dicho barrio, y ha oido decir a los pintores que hace trabajar en días de domingo y fiestas que son obligados a guardar los dichos naturales, sin darles ninguna cosa, y esto dijo que sabe y la verdad mediante el dicho intérprete, en que se afirmó y ratificó, y no firmó y dijo ser de edad de cuarenta y cinco años, y, que no le tocan las generales, firmó el intérprete.
Ante mí
Joan de Porres Osio. Rúbrica.

Este dicho día, mes y año dichos ante mí el presente Notario los dichos pintores presentaron por testigo a un indio que mediante Juan Bautista, intérprete se dijo llamar Gaspar Lorenzo, albañil, natural del barrio de Santiago Tlatelulco, y del barrio de Santa María Amajac del... recibí juramento en forma y lo hizo cumplidamente, y preguntado al tenor del dicho pedimento dijo lo que de él sabe es que el domingo pasado que se contaron trece de este presente mes, estando este testigo en el monasterio de Santiago Tlatelulco de esta ciudad, vio cómo el padre guardián del dicho convento mandó desnudar a un indio que se llama Agustín García, y aunque el dicho indio le preguntaba que por qué le mandaba desnudar, le dijo que él lo sabía y no más, y porque tan presto no se desnudó le dio con el cordón en la cabeza y le descalabró y sacó sangre y azotó muy fuertemente, de que el dicho indio al presente está muy malo en la cama, y sabe que los dichos azotes fueron porque no acudía las fiestas y domingos a pintar en un retablo que al presente está en el dicho convento, que dicen es de Suchimilco, y ha oido decir a los dichos pintores que aunque trabajan para fuera del dicho convento y los dueños de los retablos se lo pagan, a ellos no se les da cosa alguna, antes si no acuden todos al... aunque sea

día de domingo y fiestas de guardar... naturales los azota y maltrata... que sabe y la verdad so cargo del juramento... tiene en que se afirmó y ratificó, y dijo ser de edad de treinta y que no le tocan las generales
Ante mí
Joan de Porres O. Rúbrica.

BIBLIOGRAFÍA

Akeley, T. C., *Christian Initiation in Spain, c. 300-1100*, Londres, Dalton, Longman & Todd, 1967.

Alegría, Paula, *La educación en México antes y después de la Conquista*, México, Cultura, 1936.

Alvarado Tezozómoc, Hernando, *Crónica mexicana, escrita hacia el año de 1598*, notas de Manuel Orozco y Berra, México, Leyenda, 1944.

Anders, Ferdinand (ed. y volumen de estudio), *Códice Magliabechiano. CL. XIII (B.R. 232)*, facsimilar, Graz, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1970.

Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1948.

Angulo Villaseñor, Jorge, "Observaciones sobre el Templo de la Agricultura en Teotihuacán", en *Homenaje a Román Piña Chán*, Dahlgren, Barbro, Carlos Navarrete, Lorenzo Ochoa, Mari Carmen Serra y Yoko Sugiura (organizadores), UNAM-IIA, 1987.

———, "Nuevas consideraciones sobre los llamados conjuntos departamentales, especialmente Tetitla", en *Teotihuacán. Nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*, McClung de Tapia, Emily y Evelyn Childs Rattray (eds.), México, UNAM-IIA, 1987.

Antal, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis. Siglos XIV-XV*, Madrid, Historia de la Cultura Guadarrama, 1963.

Archivo General de la Nación, Ramo: *Bienes Nacionales*, leg. 732c, exp. 1.

Arroyo, fray Esteban (OP), *Los dominicos, forjadores de la civilización oajaqueña*, Oaxaca, México, 1961.

Aubert, Marcel, *Cathédrales, abbatiales, collégiales, prieures romans de France*, París, B. Arthaud, 1965.

Aviña, Edmundo (ed. facsimilar), *Cartas de Indias*, Guadalajara, 1970.

Báez Macías, Eduardo, J. Guerra Ruiz, Judith Puente León, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM- IIE (Cuadernos de historia del arte, 33), 1988.
Basalenque, fray Diego, *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, México, Jus.
Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, México, FCE, 1966.
Bayle, S. J. Constantino, *La expansión misional de España*, Barcelona, 1946.
Beaumont, fray Pablo, *Crónica de Michoacán*, México, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1933.
Benavente, fray Toribio de, Motolinía, *Historia de los indios de Nueva España*, Edmundo O'Gorman (estudio crítico, apéndice, notas e índice), México, Porrúa, 1959.
———, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, Edmundo O'Gorman (ed., notas, estudio analítico y apéndice) México, UNAM-IIH, 1971.
Berlo Janet, Catherine (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan,* Washington, D.C., Dumbarton Oaks (Research Library Collection), 1992.
Bernal, Ignacio, *Tenochtitlan en una isla*, México, INAH, 1959.
———, *Cien obras maestras del Museo Nacional de Antropología*, José Bolea (ed.) y Constantino Reyes-Valerio (fotografías), México, 1969.
Beyer, Herman, "Mito y simbología del México antiguo", en *El México antiguo*, t. X, México, Sociedad Mexicana Alemanista, 1965.
Borges, fray Pedro, *Métodos misionales en la cristianización de América. Siglo XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Departamento de Misionología, 1960.
Bottineau, Yves, *El camino de Santiago*, Barcelona, Ayma, 1965.
Braunfels, Wolfgang, *Arquitectura monacal en Occidente*, Michael Faber (trad.), Barcelona, Kaiser, 1974.
Brooke, Christopher, *Europe in the Central Middle Ages, 962-1154*, Londres, Longmans Green and Co., 1964.
Bruyne, Edgar de, *Historia de la estética*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 2 vols.
Burgoa, fray Francisco de, *Geográfica descripción*, Secretaría de Gobernación-Archivo General de la Nación (Publicaciones del Archivo General de la Nación, XV-XVI), 1934.

Bustamante García, Jesús, *Fray Bernardino de Sahagún, una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición*, México, UNAM-IIB-Hemeroteca Nacional, 1990.
Camelo Arredondo, Rosa, Jorge Gurría Lacroix, Constantino Reyes-Valerio, *Juan Gersón, tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH-Departamento de Monumentos Coloniales (Publicación núm. 16), 1964.
Camón Aznar, José, *El arte desde su esencia*, Barcelona, Espasa-Calpe (Austral).
Canu, Jean, *Las órdenes religiosas masculinas*, Andorra, Casal y Vall, 1961.
Casas, fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria*, México, UNAM-IIH, 1967.
Caso, Alfonso, *El pueblo del Sol,* Miguel Covarrubias (figuras), México, FCE, 1962.
Castillo Farreras, Víctor Manuel, *Estructura económica de la sociedad mexica según las fuentes*, México, UNAM-IIH, 1984.
Castro, Manuel de, *Crónica de la provincia franciscana de Santiago, 1214-1614, por un franciscano anónimo de siglo XVII, introducción, rectificaciones y notas*, Madrid, Archivo Iberoamericano, 1971.
Chauvet, Fidel de J., *Fray Juan de Zumárraga*, México, Publicistas e Impresores Beatriz de Silva, 1948.
Chauvet, fray Fidel de Jesús (OFM), *Escritos genuinos de San Francisco de Asís*, México, Librería Oasis, 1964.
Chávez, Ezequiel A., *La educación en México durante la época precortesiana*, México, Jus, 1958.
Ciudad Real, fray Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras (eds., estudio, glosarios, mapas e índices), México, UNAM-IIH, 1976, 2 vols.
"Códice Boturini o Tira de la peregrinación o Tira del museo", en Lord Kingsborough, *Antigüedades de México*, México, SHCP, 1970.
Códice Magliabechiano. CL. XIII (B.R. 232), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
Códice Mendieta. Documentos franciscanos, siglos XVI y XVII, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1892.

"Códice Mendocino o Colección Mendoza", en Lord Kingsborough, *Antigüedades de México*, José Corona Núñez (estudio e interpretación), México, SHCP, 1970.
Códice Nuttall, reproducción del facsímil editado por el Museo Peabody de la Universidad de Harvard, Zelia Nuttall (introd.) México, La Estampa Mexicana, 1974.
"Códice Telleriano-Remensis", copia de la recopilación de fray Pedro de los Ríos, en Lord Kingsborough, *Antigüedades de México*, t. I, México, 1954.
"Códice Vaticano Latino 3738 o Códice Vaticano Ríos o Códice Ríos", en Lord Kingsborough, *Antigüedades de México*, 1954.
Colombas García, M., *El monacato primitivo*, Madrid, Católica, 1974.
Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford, Universidad de Oxford, 1938.
Cook, G. H., *English Monasteries in the Middle Ages,* Londres, Phoenix House, 1961.
Cook, Sherbourne F. y Woodrow Borah, *Ensayos sobre la historia de la población. México, California*, t. III, México, Siglo XXI (América Nuestra), 1980.
Dávila Padilla, Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago en México de la orden de predicadores*, México, Academia Literaria, 1955.
Dawson, Christopher, *La religión y el origen de la cultura occidental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.
Demus, Otto, *Romanesque Mural Painting: Italy, France, Spain, England, Germany, Austria*, Nueva York, Harry N. Abrams.
Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, México, publicado por José F. Ramírez, 1867-1880.
Edmonson, Munro S. (ed.), *Sixteenth-Century Mexico. The Work of Sahagún*, Albuquerque, Universidad de Nuevo México, 1974.
Elliot, J. H., *El viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Alianza, 1970.
Enciso, Jorge, *Design Motifs of Ancient México*, Nueva York, Dover Publications, 1953.
Escobar, fray Matías de, *Americana Thebaida. Vitas Patrum de los religiosos de N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, fray Nicolás P. Navarrete (pról. y paleografía), Morelia, Balsal, 1970.

Evans, Joan, *Art in Medieval France, 987-1498. A Study in Patronage*, Geoffrey Cumberledge, Oxford, Universidad de Oxford, 1948.
Fischer, Ernst, *The Necessity of Art. A Marxist Approach*, Anna Bostock (trad.), Londres, Penguin Books, 1963.
Focher, fray Juan (OFM), *Itinerario del misionero en América* (texto latino), P. Antonio Eguiluz (OFM) (versión castellana, introducción y notas), Madrid, Librería gral. Victoriano Suárez, 1960.
Frayle, fray Guillermo (OP), *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.
Frondizi, Risieri, *¿Qué son los valores? Introducción a la Axiología*, México, FCE (Breviarios, 135), 1974.
Fuente, Beatriz de la, *La escultura monumental olmeca*, México, UNAM-IIE, 1973.
García, Genaro, *El clero en México durante la dominación española*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1907.
García Icazbalceta, Joaquín, *Don fray Juan de Zumárraga, Primer obispo y arzobispo de México*, México, Porrúa, 1947.
———, *Biografía de don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, M. Aguilar (ed.), Madrid, 1929.
———, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1954.
———, *Nueva colección de documentos para la Historia de México*, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
———, *Códice Franciscano. Siglo XVI*, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
———, *Códice Mendieta. Documentos franciscanos. Siglos XVI y XVII*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1892.
———, *Nueva colección de documentos para la historia de México. Cartas de religiosos de Nueva España*, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
García Oro, José, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Jerónimo Zurita, 1971.
Garibay K., Ángel Ma., *Épica náhuatl*, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario), 1945.
Garrido Aranda, Antonio, *Moriscos e indios. Precedentes hispánicos de la evangelización* en *México*, México, UNAM-IIA, 1980.

Gettens, Rutherford J., "The cross sections of paint films", en *Technical Studies in the Field or Fine Arts*, vol. V, Fogg Art Museum-Harvard University, 1937.
Gibson, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, México, Siglo XXI, 1967.
Gómez Canedo, Lino, *La educación de los marginados durante la época colonial*, México, Porrúa, 1982.
González Palencia, Ángel, *El arzobispo don Raimundo de Toledo*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro, Labor, 1942.
Grijalva, fray Juan de, *Crónica de la orden de N. P. San Agustín en las provincias de la Nueva España, en cuatro edades desde el año de 1553 hasta el de 1592*, 2a. ed., México, 1924-1930.
Gruzinski, Serge, *El águila y la sibila. Frescos indios de México*, Barcelona, M. Moleiro, 1994.
———, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation*, Éditions Gallimard (Bibliothèques des Histories), 1988.
———, *Painting the Conquest. The Mexican Indians and the European Renaissance*, Unesco/Flammarion, 1992.
Gudiol Ricart, José y Juan Antonio Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas*, Madrid, Plus Ultra (Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico), 1948.
Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.
Harvey, John, *The Master Builders. Architecture in the Middle Ages*, Nueva York, McGraw Hill, 1971.
Hauser, Arnold, *The Philosophy of Art History*, Cleveland y Nueva York, The World Publishing Company, 1963.
Hooke, S. H., *Middle Eastern Mithology*, Londres, Penguin Books, 1963.
Hostie, Raymond, *Vida y muerte de las órdenes religiosas. Estudio psicológico*, Jesús Cordero (OP) (trad.), Bilbao, Editorial Española Desclée de Brower, 1973.
Jackson, Gabriel, *The Making of Medieval Spain*, Londres, Thames and Hudson, 1972.
Jairazbhoy, R. A., *Oriental Influences in Western Art*, Londres, Asia Publishing House, 1965.

Katz, Friedrich, *Situación social y económica de los aztecas durante los siglos XV y XVI*, María Luisa Rodríguez Sala y Elsa Buhler (trad.), México, UNAM-IIH, 1966.
Katzenellenbogen, Adolf, *The Sculptural Program of Chartres Cathedral*, Nueva York, Christ Mary Ecclesia/W.W., Norton & Co., 1959.
Kingsborough, Lord, *Antigüedades de México*, Agustín Yáñez (pról.), José Corona Núñez (estudio e interpretación), México, SHCP, 1964-1967, 4 vols.
Knowles, David, *The Evolution of Medieval Thought*, Londres, Longmans Green & Co., 1963.
———, *El monacato cristiano*, Madrid, Guadarrama, 1969.
———, *From Pachomius to Ignatius. A Study in the Constitutional History of the Religious Orders*, Oxford, Clarendon, 1966.
Kobayashi, José María, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México, 1974.
Krickeberg, Walter, *Las antiguas culturas mexicanas*, Zita Garst y Jasmin Reuter (trads.), México, FCE, 1961.
Kubler, George, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Westport, Connecticut, Greenwood, 1971.
Kunstler, Gustav (ed.), *Romanesque Art in Europe*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1968.
Lamana, Paolo, *Historia de la filosofía. El pensamiento de la Edad Media y el Renacimiento*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1960.
León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1961.
———, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1956.
———, *De Teotihuacán a los aztecas*, México, UNAM, 1971.
Libros y libreros del siglo XVI, México, Secretaría de Relaciones Exteriores (Publicaciones del Archivo General de la Nación), 1910.
Lopetegui, León y Félix Zubillaga, *Historia de la iglesia en la América Española*, Madrid, Católica, 1965.
Mabillon, Juan, *Tratado de los estudios monásticos, dividido en tres partes*, por la viuda de Matheo Blanco, Madrid, 1715.
MacGregor, Luis, *Actopan. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, IV, México, SEP, 1982.
———, *El plateresco en México*, México, Porrúa, 1954.

Mâle, Émile, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Dora Nussey (trad.), Nueva York, Harper Torch Books-Harper and Brothers Publishers, 1958.
Malraux, André, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. Le monde chrétien*, París, La Galerie de La Pléiade, 1954.
Marco Dorta, Enrique, *Arte en América y Filipinas*, Madrid, Plus Ultra (Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico), 1973.
Maritain, Jacques, *Arte y escolástica*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1958.
Martindale, Andrew, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Nueva York, McGraw-Hill, 1972.
Martínez Marín, Carlos, *Tetela del Volcán, su historia, su convento*, México, UNAM-Instituto de Historia, 1968.
Mc Affe, Byron y Roberto H. Barlow, *Diccionario de elementos fonéticos, en escritura jeroglífica (Códice Mendocino)*, México, UNAM-Instituto de Historia, 1949.
Mc Andrew, John, *The Open-Air Churches of Sixteenth Century Mexico*, Cambridge, Massachusetts, Universidad de Harvard, 1965.
Mendieta, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1966.
Miller, Arthur G., *The Mural Painting of Teotihuacan*, Felipe Dávalos G. (dibujos) y Edwin R. Littmann (apéndice), Washington, Dumbarton Oaks, 1973.
Miranda, José, *España y Nueva España en la época de Felipe II*, México, UNAM-Instituto de Historia, 1962.
Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942.
———, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948.
Nebolsine, George, *Journey into Romanesque. A Traveller's Guide to Romanesque Monuments in Europe*, Robyn Cooper (ed.), Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1969.
Orlandis, José, *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1971.
Oroz, Pedro, Gerónimo de Mendieta y Francisco Suárez, *Descripción de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio*, Fidel de J. Chauvet (ed.), México, Imprenta Mexicana, 1947.

Orozco y Berra, Manuel, *Historia antigua y de la conquista de México*, México, 1880.
Palomera, S. J., Esteban J., *Fray Diego Valadés (OFM), evangelizador humanista de la Nueva España*, México, Jus, 1962.
Parrot, André, *Sumer. The Dawn of Civilization*, Nueva York, Golden Press, 1961.
———, *Asur. The Dawn of Art*, Stuart Gilbert y James Emmons (trads.), Nueva York, Golden Press, 1961.
———, *The Arts of Assyria*, Stuart Gilbert y James Emmons (trads.), Nueva York, Golden Press, 1961.
Paso y Troncoso, Francisco del (ed.), *Códice Florentino* (ilustraciones), ed. facsimilar, Madrid, 1905.
———, *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*, ed. facsimilar, vol. VIII, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1907.
———, *Epistolario de la Nueva España: 1505-1808*, México, Robredo, 1939-1942.
Peñafiel, Antonio, *Nombres iconográficos de México*, México, Secretaría de Fomento, 1885.
Pérez de Urbel, fray Justo, *Los monjes españoles en la Edad Media*, Madrid, Ancla, 1934.
———, *El monasterio en la vida española de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1942.
Peterson, Jeanette Favrot, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, Austin, University of Texas Press, 1993.
Phelan, John Leddy, *The Millenial Kingdom of the Franciscans in the New World*, Berkeley y Los Ángeles, Universidad de California, 1970.
Pierce, Donna L., *The Sixteenth Century Nave Frescoes in the Augustinian Mission Church of Ixmiquilpan, Hidalgo, Mexico*, Albuquerque, Nuevo Mexico, University of New Mexico, 1987.
Pintura de gobernadores, alcaldes y regidores, "Códice Osuna", Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1973.
Pomar, Juan Bautista, *Relación de Tezcoco*, en *Relaciones de Tezcoco y de la Nueva España*, Joaquín García Icazbalceta (introd.), México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
Puga, Vasco de, *Provisiones, cédulas, instrucciones para el gobierno de la Nueva España*, Madrid, Cultura Hispánica, 1945.

Read, Herbert, *Arte y sociedad*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada, 1951.

———, *El significado del arte*, Buenos Aires, Losada, 1954.

———, *Orígenes de la forma en el arte*, Buenos Aires, Proyección, 1965.

Reyes-Valerio, Constantino, "Una pintura indígena en Cuauhtinchan", en *Boletín INAH,* núm. 29. 1967, p. 24.

———, "La pila bautismal de Zinancantepec", en *Boletín INAH,* núm. 31, 1970, p. 24.

———, "La fuente de Tochimilco", en *Boletín INAH,* núm. 39, 1970, p. 4.

———, "Los tlacuilos y tlacuicuia de Itzmiquilpan", en *Boletín INAH,* núm. 42, 1970, p. 9.

———, *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, INAH, 1978.

———, *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*, México, INAH (Científica, serie Historia, 173), 1989.

———, *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1994.

Reyes-Valerio, Constantino *et al.*, "Origen de una pintura de Metztitlán", en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 9, nueva época, México, mayo-junio de 1986; pp. 17-18.

Reyes-Valerio, Constantino, Rosa Camelo A. y Jorge Gurría, *Juan Gersón, tlacuilo de Tecamachalco*, México, INAH-Departamento de Monumentos Coloniales (Publicación núm. 16), 1964.

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Jus, 1955.

Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses, Miguel León Portilla (introd., paleografía, versión y notas), México, UNAM-Instituto de Historia, 1958.

Robertson, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Colonial Period*, Nueva Haven, Universidad de Yale, 1959.

Rowling, Marjorie, *Life in Medieval Times*, Nueva York, Capricorn Books-G. P. Putnam's Sons, 1973.

Sahagún, fray Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1956.

———, *Códice Florentino. Manuscrito 218.220*, Biblioteca Medicea Laurenciana, Florencia, ed. facsimilar, México, Secretaría de Gobernación (Colección Palatina), 1979.
———, *Códice Florentino. Manuscrito 218.220*, Biblioteca Medicea Laurenciana, Florencia, s.f.
Salvini, Roberto, *Medieval Sculpture. A History of Western Sculpture*, Nueva York, Graphic Society, 1969.
San Benito: su vida y su regla, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
Santos padres españoles. San Pedro, San Fructuoso, San Isidoro. Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de "Sentencias", Julio Campos e Ismael Roca (edición crítica bilingüe), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.
Sebastián López, Santiago, José de Mesa F. y Teresa Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano, desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
Séjourné, Laurette, *Arqueología de Teotihuacán. La cerámica*, México, FCE, 1966.
———, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, FCE (Breviarios, 128).
———, *Un palacio en la ciudad de los dioses*, México, Instituto Nacional de Antropología, 1959.
———, *El universo de Quetzalcóatl*, México-Buenos Aires, FCE, 1962.
———, *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*, México, Siglo XXI, 1966.
———, *Teotihuacán. XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, 2 vols.
Seler, Eduardo, *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE (Sección de Obras de Antropología), 1963.
Seznec, Jean, *The Survival of Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance, Humanism and Art*, Nueva York, Harper Torchbooks-Harper & Row Publishers, 1961.
Sholes, France V. y Eleanor Adams (eds.), *Cartas del licenciado Jerónimo de Valderrama y otros documentos sobre su visita al gobierno de Nueva España, 1563-1565. Documentos para la historia del México colonial*, México, José Porrúa e Hijos, 1961.

Simpson, Lesley Byrd, *Los conquistadores y el indio americano*, Barcelona, Península, 1970.
Soustelle, Jacques, *La pensée cosmologique des anciennes mexicaines*, París, Hermann, 1940.
———, *La vida cotidiana de los aztecas*, México, FCE, 1956.
Spinden, Herbert J., *Ancient Civilizations of Mexico and Central America*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1928.
Torquemada, fray Juan de, *Los 21 libros rituales y Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1969.
Torres Balbás, Leopoldo, *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, Madrid, Plus Ultra (Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico), 1949.
Toscano, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, IIE, 1952.
Tovar, Antonio, *Lo medieval en la Conquista y otros ensayos americanos*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970.
Vaillant, George C., *La civilización azteca*, México, FCE, 1960.
Vargaslugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM-IIE, 1969.
Vázquez de Knauth, Josefina (trad.), *The Millenial Kingdom of the Franciscans in the New World*, México, UNAM-IIH, 1972.
Vetancurt, fray Agustín de, *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, México, Porrúa, 1971.
Vicens Vives, J. (director), *Historia de España y América*, Barcelona, Vicens Vives, 1971.
Walter Palm, Erwin, *Comunicaciones,* núm. 13, Proyecto Puebla-Tlaxcala, México, 1976, pp. 1-7.
Weckmann, Luis, *Panorama de la cultura medieval*, México, UNAM, 1962.
Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, Penguin Books-Faber and Faber, 1967.
Zarnecki, George, *Romanesque Art*, Nueva York, Universe Books, 1971.
Zavala, Silvio (selección y notas), *Ordenanzas del trabajo. Siglos XVI y XVII*, México, ELEDE (Colección de obras históricas mexicanas), 1947.

APÉNDICE DE FOTOGRAFÍAS EN COLOR

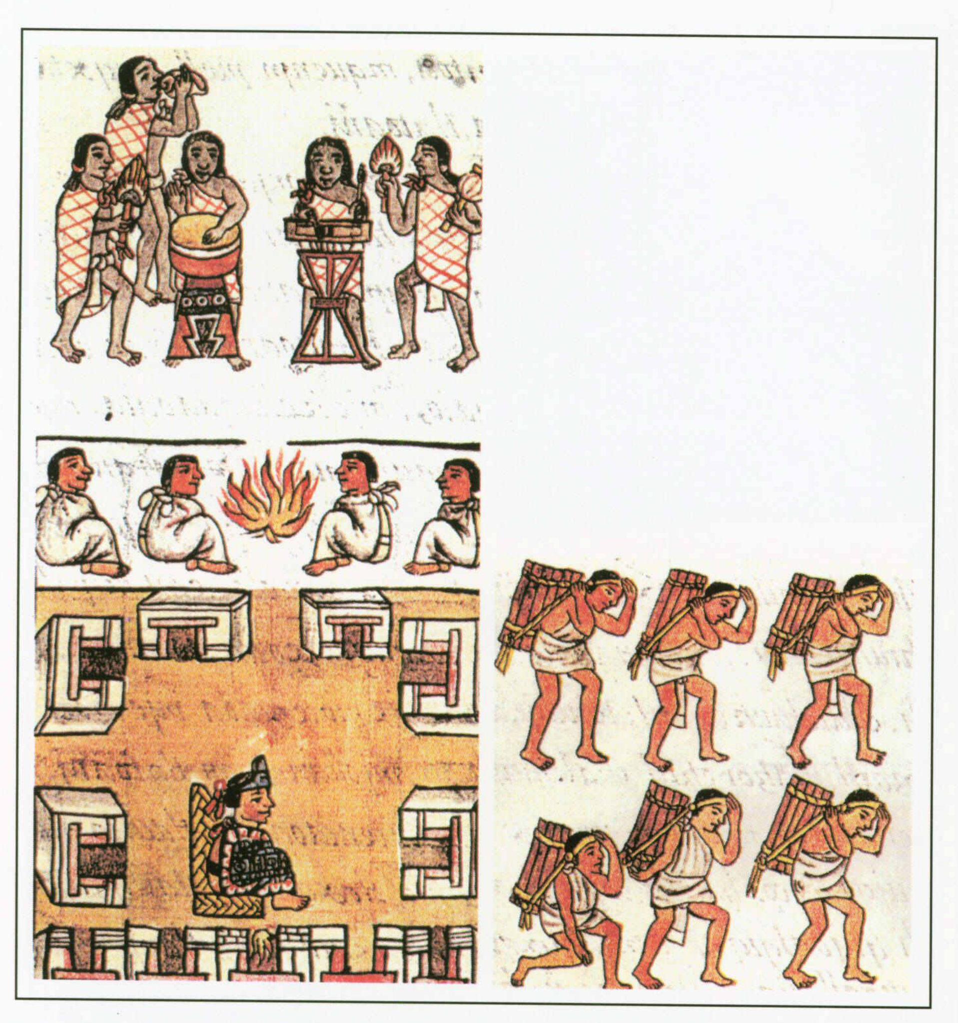


Foto 1. Imagen de las actividades en el Calmécac. En la parte superior aparecen niños o jóvenes alumnos durante una actividad musical. En la parte central los jóvenes están arriba de la hilera de casas o Calmécac al lado del fogón encendido con la leña sagrada, leña que sólo puede ser transportada por los estudiantes (o por los soldados en determinados casos), conforme se observa en la parte inferior derecha (*Códice Florentino*, lib. VIII, cap. XVII, fol. 41r).

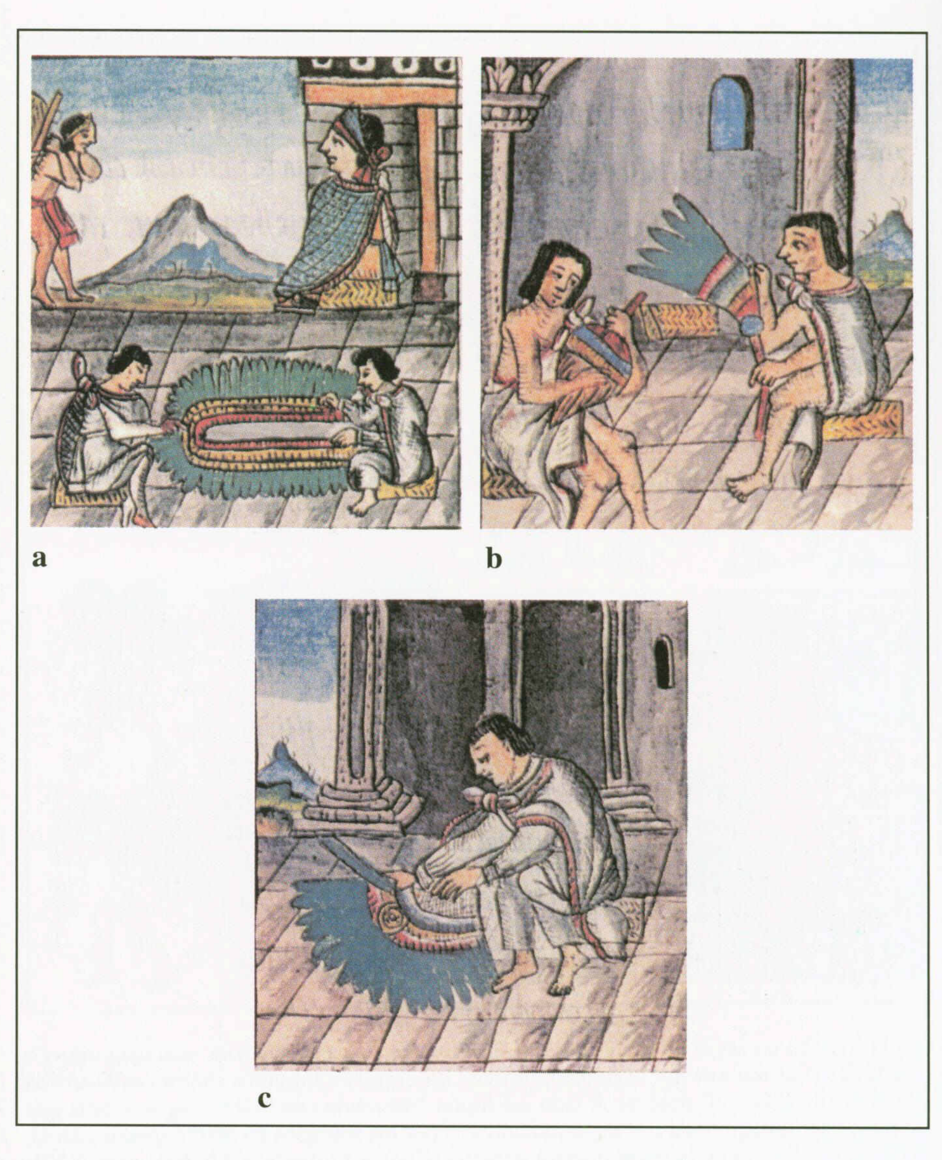


Foto 2 (a-f). Bajo la vigilancia de su maestro, los alumnos del Calmécac de Amantlan aprenden la técnica del arte plumario (*Códice Florentino*, lib. IX, c. XX, folio 65r).



d



e



f

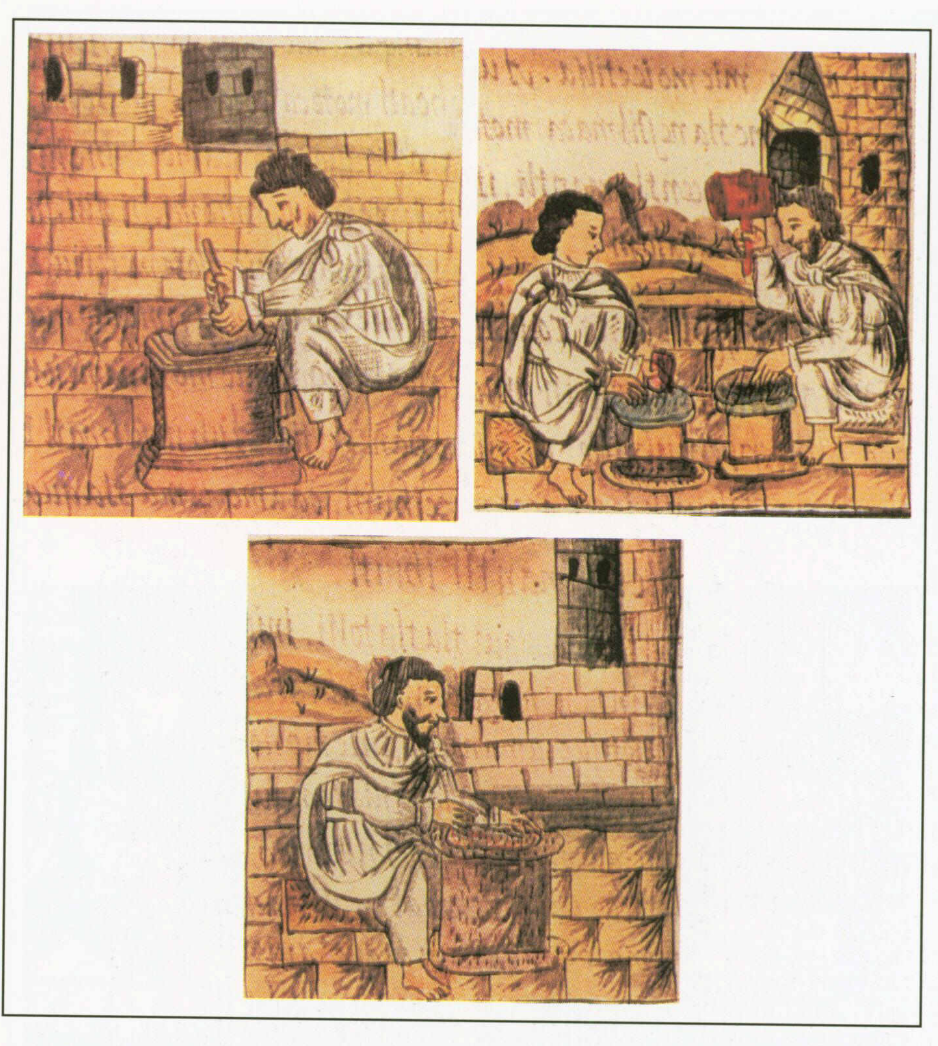


Foto 3. Página del *Códice Florentino* en la que aparecen jóvenes aprendices de orfebres al lado de los maestros, sus "padres espirituales", responsables de enseñarles el oficio (Lib. IX, cap. XVI, folio 52v).

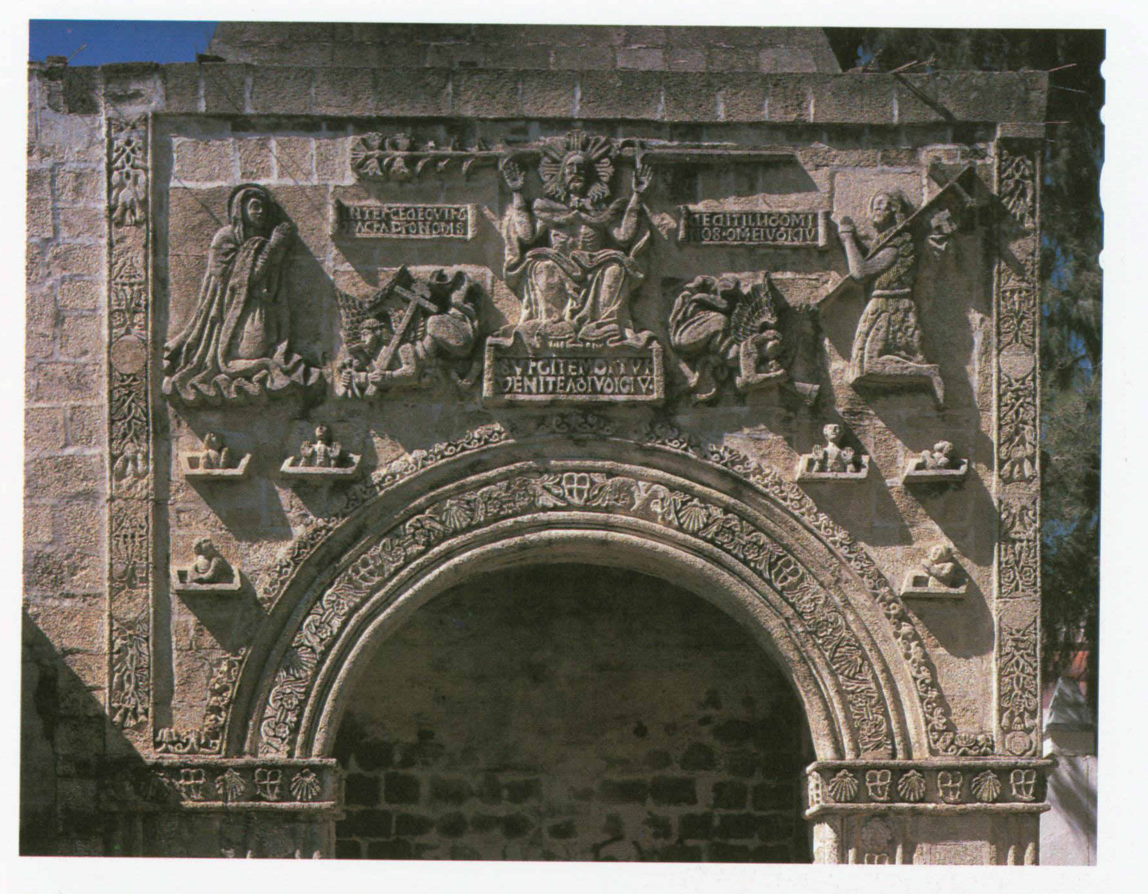


Foto 39. Calpan, Pue. Detalle de capilla posa del Juicio Final, atrio del convento franciscano (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 44. Tlalmanalco, Edo. de Méx. Vista parcial del arranque de un arco con figuras humanas y roleos (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 70. Ixmiquilpan, Hgo. Vírgulas “floridas”, en uno de los murales al fresco policromados en el interior del templo conventual agustino.

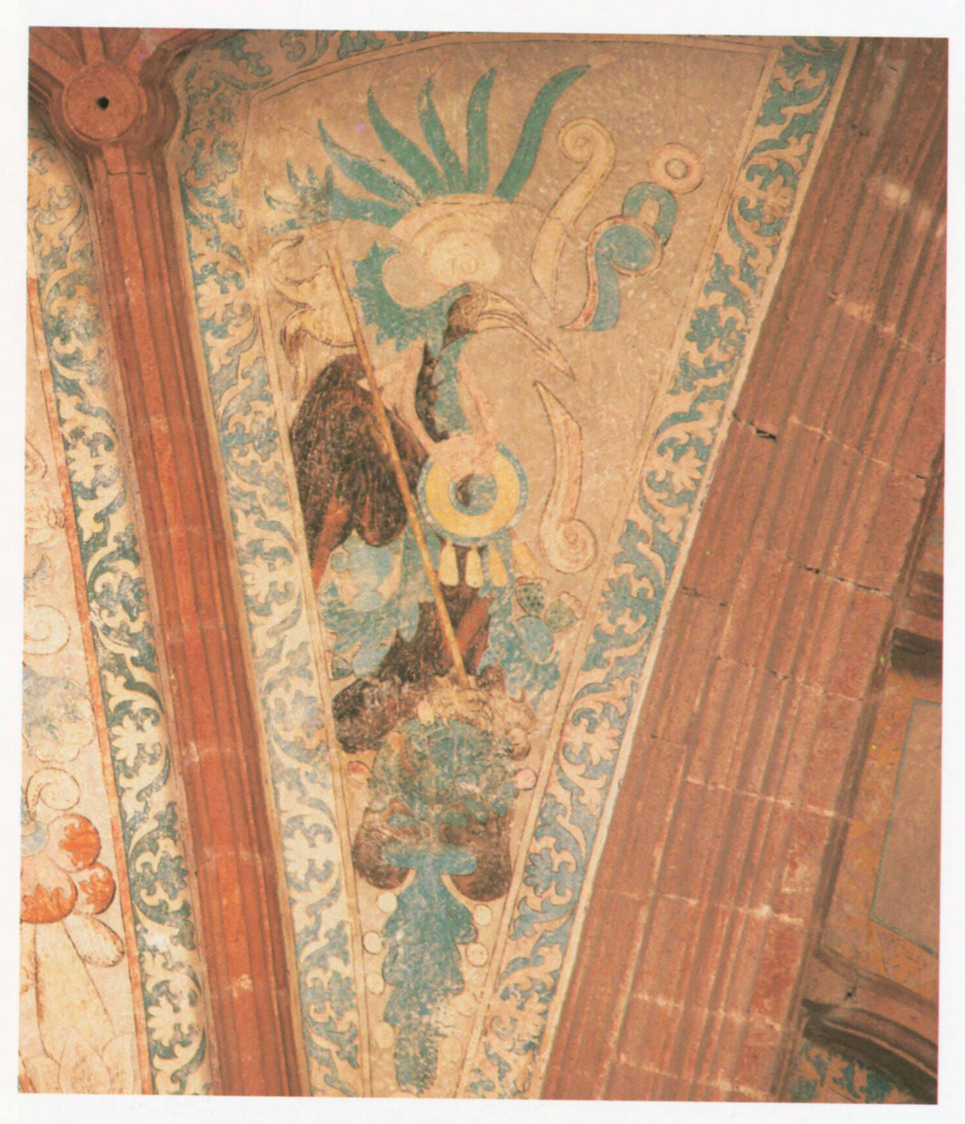


Foto 84. Ixmiquilpan, Hgo. Figura de águila con diversos motivos indígnas como las vírgulas, el nopal, el cerro y la yerba *itzmiquílitl* o verdolaga en la base. Mural policromo en el presbiterio del templo conventual agustino.



Foto 86. Ixmiquilpan, Hgo. Mural con la figura de águila “discutiendo” con un tigre y otra bestia. Lado derecho del sotocoro del templo (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 97. Cuauhtinchan, Pue. Mural de la Anunciación flanqueado por el jaguar u *ocelotl* y el águila, en el claustro del convento franciscano.



Foto 117. Huejotzingo, Pue. Detalle de la portada de la iglesia (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 134. Actopan, Hgo. Detalle de una pintura mural al fresco con la escena la tentación de Adán y Eva en la capilla abierta del convento agustino. Obsérvese el cascabel en la cola de la serpiente, ofidio que tanta importancia tuvo en la religión precolombina (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 135. Tecamachalco, Pue. Escena del diluvio universal. Pintura al temple sobre papel de amate realizada por el indígena Juan Gersón, 1562. Sotocoro del convento franciscano.



Foto 137. Tecamachalco, Pue. La construcción de la Torre de Babel. Pintura al temple sobre papel de amate por el indígena Juan Gersón en 1562. Obsérvese que el trompetero sube por donde no hay escalera, la cual tampoco se terminó de acuerdo con el grabado (véase foto 138).



Foto 139. Tecamachalco, Pue. Los cuatro jinetes de Apocalipsis. Pintura al temple sobre papel de amate realizada por el indígena Juan Gersón.



Foto 142. Epazoyucan, Hgo. Escena de la muerte de la Virgen. La composición recuerda la que posee un vitral del siglo XIII en la catedral de Chartres, Francia.

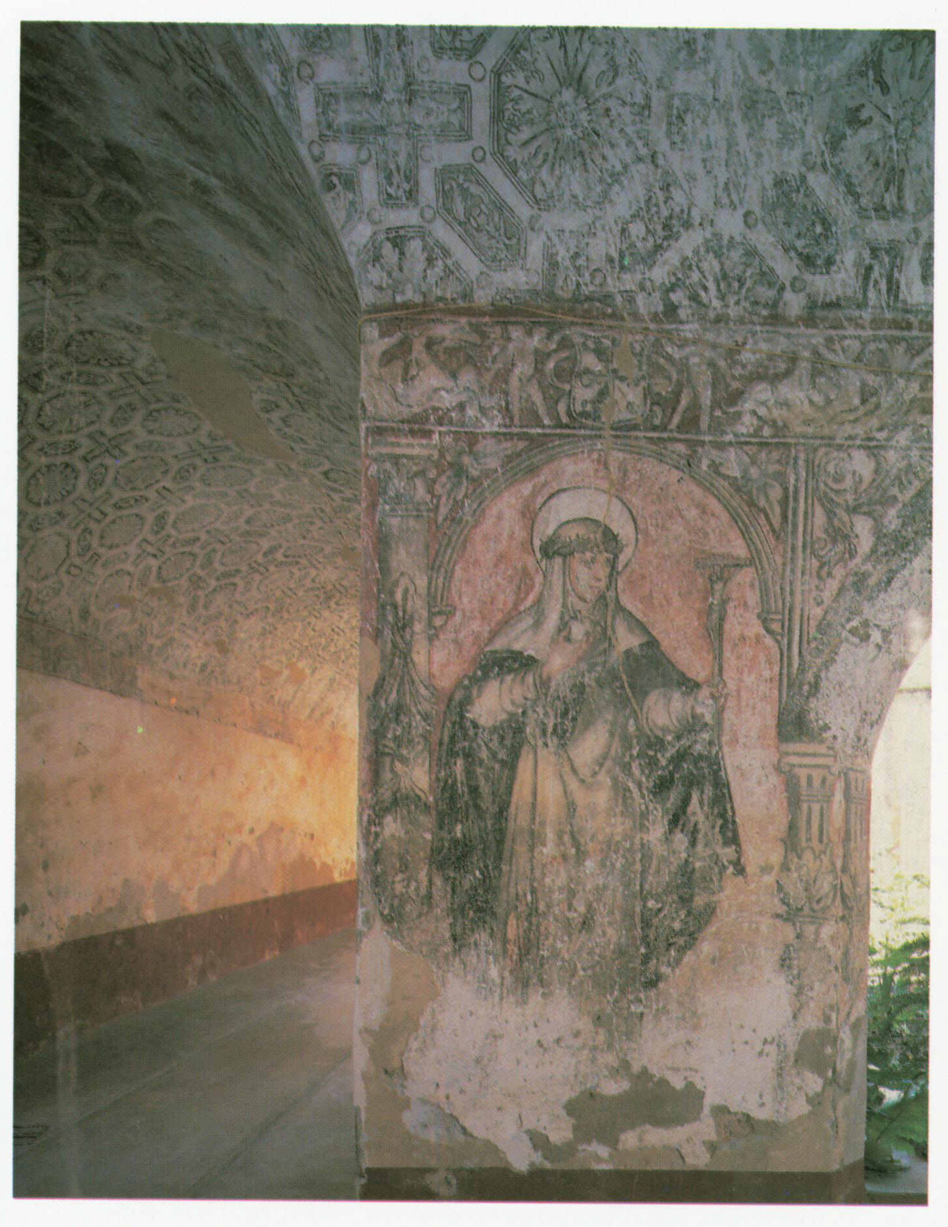


Foto 147. Tetela del Volcán, Mor. Santa Catalina de Siena pintada en el claustro del convento dominico (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 150. Epazoyucan, Hgo. Descendimiento de la cruz. Mural en el claustro bajo.



Foto 151. Tepotzotlán, Edo. de Méx. Imagen de Cristo hecha con plumas de colores del siglo XVI, ubicada en el Museo Nacional del Virreinato.



Foto 156. Actopan, Hgo. Escena del Juicio Final en la Capilla abierta (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 159. Tezontepec, Hgo. Huida a Egipto, mural en el claustro bajo del convento agustino. Obsérvese la pequeñez y la realización de la figura de Jesús niño.



Foto 164. Acolman, Edo. de Méx. Murales de las sibilas y doctores de la Iglesia en el presbiterio del templo agustino (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 165. Acolman, Edo. de Méx. Doctores de la Iglesia, detalle de las pinturas murales del presbiterio de la iglesia de Acolman, muro norte (foto: Jorge Pérez de Lara).



Foto 166. Acolman, Edo. de Méx. Detalle de la esquina noroeste del claustro alto del convento agustino (foto: Jorge Pérez de Lara).

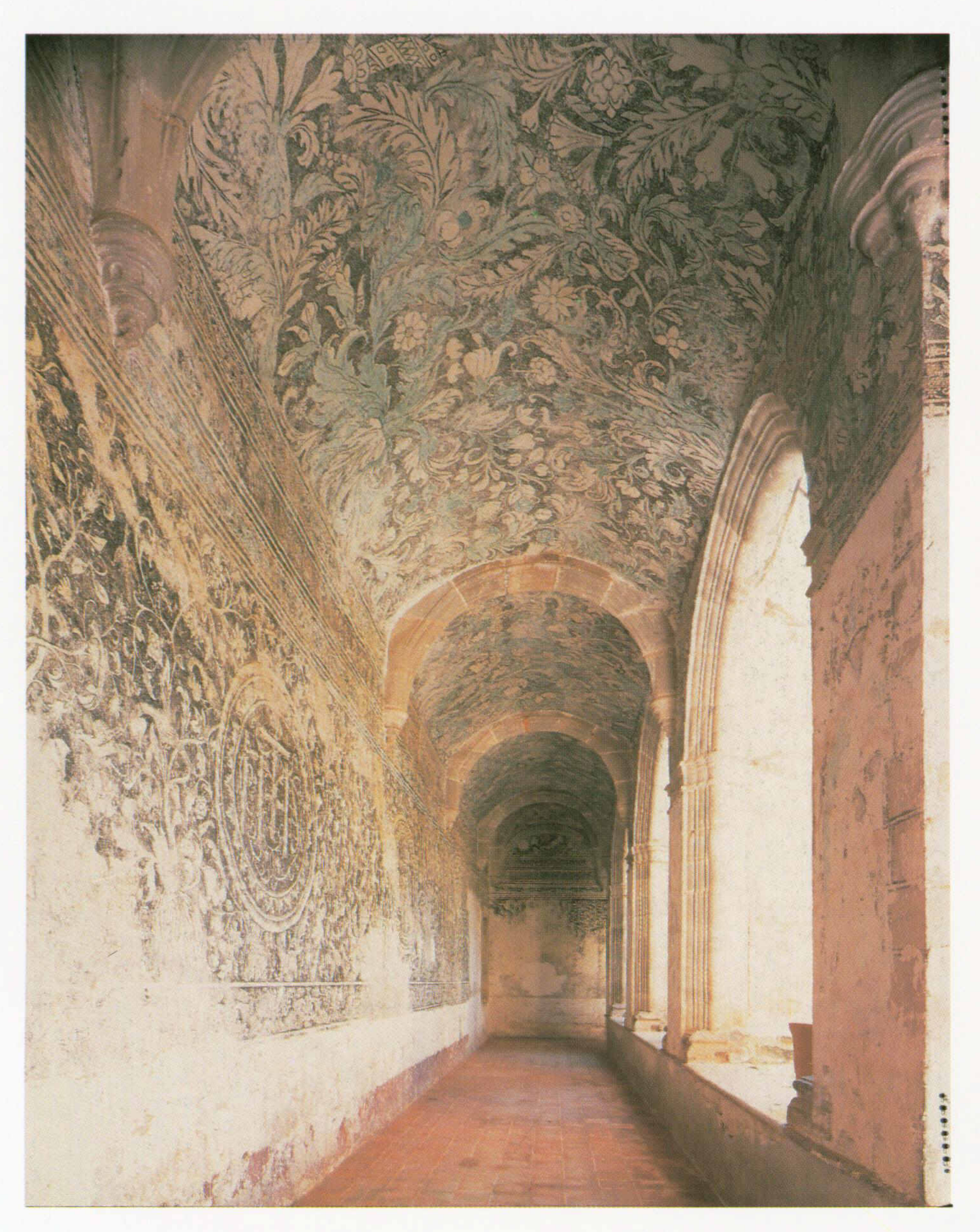


Foto 167. Malinalco, Edo. de Méx. Vista del pasillo este del claustro del convento agustino (foto: Jorge Pérez de Lara).

Arte indocristiano –con una tirada de un mil ejemplares– se terminó de imprimir en julio de 2001 en los talleres gráficos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ubicados en av. Tláhuac 3428, col. Los Reyes Culhuacán, c.p. 09800, México, D.F.

En la impresión, a cargo de Victorino Barrientos Arellano, se utilizó papel couché mate de 135 g para los interiores, y couché mate de 210 g para la portada.

Foto de portada: *La construcción de la Torre de Babel*, pintura al temple sobre papel de amate, Juan Gersón, 1562/Constantino Reyes-Valerio.

Producción: Coordinación Nacional de Difusión/Dirección de Publicaciones/Héctor Curiel García.

Este trabajo contiene las reflexiones y los resultados de varios años de andar tras las huellas de la mano del indio en el arte del siglo XVI. Las escasas fuentes que refieren al indio de modo directo, ensalzan su capacidad, su entusiasmo, su inteligencia y su sensibilidad al tomar parte en la construcción y decoración de los edificios conventuales y templos de la Nueva España.

Este libro contiene la historia de parte de esas huellas del pasado, forjadas plásticamente como mudos testimonios de la actividad del artista indígena en el conturbado mundo colonial. Pero es también la historia de la lucha entablada entre frailes e indios; de la lenta imposición de la cultura europea, tan preñada de recuerdos medievales que no pueden hacerse a un lado si se quiere entender a los hombres que intervinieron en ese contacto doloroso y efusivo al mismo tiempo.

La falta de una valoración adecuada del trabajo artístico del indígena en el siglo XVI y el extraordinario interés cifrado en cada una de sus expresiones, condujeron el presente estudio que abarca la escultura y la pintura, manifestaciones irrebatibles del arte indocristiano, expresión excelsa del indígena del México eterno.

9 789701 824993

CONACULTA · INAH